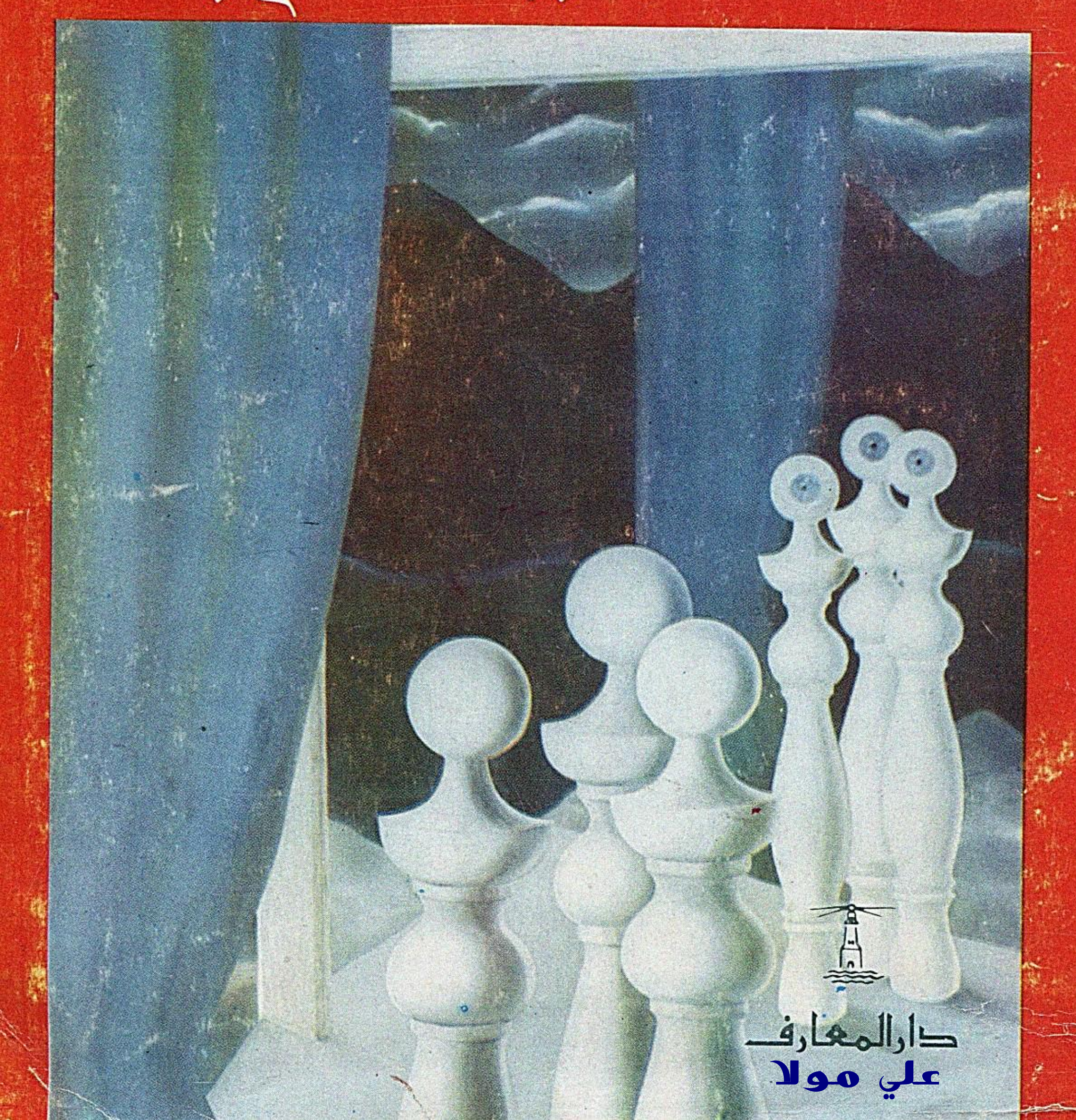
دكتور محمود رجب

فلسفة المرآة

فاضل



دكتور محمود رجب

فلسفة المرآة

الطبعة الأولى
١٩٩٤



الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة - ج . م . ع .

فهرس

الإهداء

أستاذى الدكتور

فؤاد زكريا

الهوية فى الاختلاف

مقدمة

الفلسفة والمرآة

.. وهل يمكن على الإطلاق قيام دراسة فلسفية حول شيء عادى كالمرآة ، أو ظاهرة مألوفة لنا فى حياتنا اليومية مثل ظاهرة المرآة ؟ .

ذلك هو أول سؤال يتبادر إلى ذهن القارئ ، حين تقع عيناه على عنوان هذا الكتاب . والقارئ معذور – لا شك – فى إثارته لمثل هذا السؤال ؛ لأن الفكرة الشائعة عن الفلسفة ، والتى طالما ردّدتها الكتب العامة والملخصات ، أنها دراسة عقلية جادة ، لا تتناول سوى موضوعات وحقائق بالغة التجريد . فكيف لها – إن كانت كذلك – أن تتناول شيئًا عينيًا مما يستعمله الإنسان فى حياته اليومية ، بل وفى لحظات أبعد ما تكون عن التأمل الجاد ، أو أن تتناول ظاهرة هى إلى اللاواقع والخيال أقرب منها إلى الواقع والحقيقة ؟ .

قد يكون مبعث الدهشة التى تستثير هذا التساؤل الفلسفى ، ما يبدو له أنه بمعزل عن كل تساؤل . فالمرآة وانعكاساتها هى ، فى نظره ، من الأشياء المطروقة الواضحة التى لا تنطوى على أى لغز أو إشكال . هكذا تظهر المسألة بالفعل لأول وهلة . ولكن ، هل نحن مقدمون حقًا على دراسة ما لا يمكن دراسته فلسفيًا ؟ . بعبارة أخرى أعم ، هل يمكن الفلسفة أن تطرح الأسئلة حول تلك الأشياء والظواهر التى نلقاها ، يوميا ، فى حياتنا الجارية والتى قد نمرّ عليها مرّ الكرام ؟ .

الواقع أن الفلسفة كانت تهتم ، منذ بداياتها الأولى ، **بالأشياء العادية** والمعتادة فى الحياة ، وإن لم يكن اهتمامًا كبيرًا ومباشرًا . فسقراط (٦٩ – ٣٩٩ ق.م) مثلاً كان يبدأ حواره الفلسفى بالتساؤل عن هذه الأشياء وعن ألوان النشاط الدنيوى – أو قُل : الدُنيا – لأناس حرفيين بسطاء كالنجارين ، من أجل أن يتوصل عبر تساؤلاته هذه ، إلى ماهية الفعل الإنسانى عامة ، وإلى طرح التساؤل الأعظم عن الفضيلة بما هى كذلك . غير أن الاهتمام الفلسفى بالحياة اليومية لم يتزايد ، حقيقةً ، إلا فى القرن العشرين ، حتى بات يشكل تيارًا بارزًا فى الفلسفة المعاصرة ، وذلك بفضل المنهج الفينومينولوجى (الظاهرياتى) من ناحية ، وتحليلات الفلاسفة الوجوديين الذين اعتمدوا بدرجات متفاوتة ، على هذا المنهج من ناحية ثانية ، وفلاسفة التحليل من ناحية ثالثة . فلم يعد

بالأمر المستغرب أن نرى الفلسفة فى أيامنا الحاضرة تُعنى بأشياء وظواهر كانت تُعدّ من قبل تافهة وعديمة القيمة ، أو كانت تحتل ، فى أحسن الأحوال ، المرتبة الثانية من حيث الأهمية والاهتمام . نذكر منها على سبيل المثال : الجسم ، والإدراك الحس ، والضحك ، واللعب ... إلى آخر هذه المواضيع التى أصبحت هى ذاتها عناوين رئيسية لمؤلفات وضعها نفرٌ من كبار الفلاسفة . كذلك لم يعد بالأمر المستغرب أن يتناول الفلاسفة بالوصف والتحليل أحوالاً نفسية ووجودية كالقلق والألم والإخفاق والغثيان ... وغير ذلك من أحوال ، أصبح الإنسان المعاصر يعانيها إلى حدّ الشقاء والتمزق . كلا ، لم يعد هذا كله غريبًا عن عالم الفلسفة اليوم ، بل نستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول : إن كل ما يُبعد الإنسان عن وجوده الأصيل ، ويحول بينه وبين التساؤل عن معنى هذا الوجود ، كالثرثرة والضجيج والازدحام والملل ، صار أيضًا بالنسبة إلى الفلسفة تجربة وجودية معيشة ، وبالتالى موضوعًا للتساؤل .

والهدف البعيد الذى ترمى إليه الفلسفة من وراء اقترابها من الحياة اليومية هو فهم الوجود بعامة والوجود الإنسانى فى العالم وبين الأشياء ومع الآخرين بخاصة . وفى العادة يطلق على هذا الفهم ، الذى يتألف فى الغالب من تصورات وأفكار مجردة ، اسم الفهم الفلسفى ، أو بالأحرى الفهم الأنطولوجى . وهو يختلف ، اختلافًا جذريًا ، عن ذلك الفهم الغامض الذى نجده عند الإنسان العادى المنغمس فى الحياة والذى لا يتيح له العلو فوق تيارها الجارف . فالفلسفة وإن كانت اقترابًا من الحياة فانها بما تحققه من فهم تصورى للوجود ابتعادٌ عنها وتجاوز لها فى آن معًا . وعلى هذا الأساس العام يغدو تساؤلنا الفلسفى عن المرآة وانعكاس المرآة أمرًا ممكنًا ولا يخلو من المعنى .

ولكن ، إذا سلمنا جدلاً بأن موضوع المرآة هو مما يمكن دراسته فلسفيًا ، ولا يتعارض طابعه الحياتى اليومى مع طابع الفلسفة التأملى المجرد ، فهل هو – وهذا سؤال آخر لا ينفصل عن السؤال الأول – جديرٌ بالدراسة الفلسفية و « أهلٌ » لها ؟ .

قبل أن يظهر فى الفلسفة المعاصرة هذا الاهتمام الكبير بالحياة اليومية ، كان الاعتقاد الشائع أن ثمة موضوعات كثيرة ، مثل موضوعنا ، لا تستحق عناء التفكير الفلسفى وجديته ، وغير جديرة أصلاً بعناية الفلاسفة أو المشتغلين بالفلسفة . وحسبنا أن نلقى نظرة سريعة على تقسيم الفلسفة عند الرواقيين ، وقد كانوا من أوائل الفلاسفة الذين قدموا تقسيمًا يكاد يكون متكاملاً للفلسفة ، لنتبين ما هى ، بوجه عام ، تلك الموضوعات التى كانت جديرة بالتفلسف ؟ .

كان الرواقيون يقسمون الفلسفة إلى ثلاثة أجزاء رئيسية : المنطق ، والطبيعة ، والأخلاق . فماذا يعنى هذا التقسيم عندهم ؟ . إنه يعنى ، ببساطة ، أن الموضوعات الهامة والجديرة بالتفكير هى : أولاً الفكر نفسه ، وخاصة بمقدار ما يتطابق مع « العقل الكلى » (اللوغوس) الذى ينتظم ويحكم العالم بأسره . وثانيًا الطبيعة من حيث هى كلية جامعة تشمل الأشياء التى تكون بذاتها . وأخيرًا ، وعلى وجه التحديد ، الموجود الإنسانى من حيث هو موجود حر ، يحدد نفسه بنفسه فى المجتمع الإنسانى . لكن نظرة الرواقيين إلى العقل الكلى على أنه عقل « إلهى » ، كانت فى الحقيقة من الأهمية بحيث أثّرت من بعدهم على التقسيم العام للفلسفة ، فأصبحت الموضوعات الثلاثة التالية : الله ، والطبيعة ، والحرية الإنسانية هى – عند كنت Kant (١٧٢٤ – ١٨٠٤) مثلاً وبحسب تفسير معين لفلسفته – من بين جميع الموضوعات أجدرها بالتأمل الفلسفى . وهذا يعنى ضمنًا أن الموضوعات أو الموجودات الأخرى تفتقر إلى ما تحظى به تلك الموضوعات الثلاثة من جدارة واستحقاق . فما هو إذن معيار التفرقة بين ما هو جدير وما هو غير جدير بالدراسة الفلسفية ؟

فى عصور ما قبل الفلسفة كانت القوة هى معيار تقويم الموجودات فى الكون . ففى الأساطير اليونانية القديمة نرى الموجود الأقوى هو الأجدر بعبادة البشر ، وهو الذى يستحوذ بالتالى على مشاعرهم وتفكيرهم . ولما كانت الآلهة هى الموجودات الأقوى ، كانت هى موضع عبادة هؤلاء البشر الضعفاء الفانين والجديرة بتفكيرهم . وعندما ظهرت الفلسفة فى بلاد اليونان لم تأخذ بالنظرة الأسطورية إلى الموجودات وتسلسلها فى الكون ، واستعاضت عن معيار القوة بمعيار آخر ، هو الوجود . فالموجودات ، ابتداء من أقواها وأسماها حتى أضعفها وأدناها ، تشترك كلها فى خاصية واحدة ، هى الوجود . فالله فى السماء موجود ، والإنسان على الأرض موجود ، والصرصار فى باطن الأرض موجود . إذن ، فلابد ، أولاً وقبل تثبيت الفوارق بين الموجودات وترتيبها على نحو تسلسلى ، من فهم هذه الخاصية التى تعمّ جميع الموجودات ، أى الوجود : ذلك الذى يجعل كل موجود موجودًا . وتلك هى المهمة الأساسية للفلسفة عند فلاسفة اليونان ، أعنى : السؤال عن الوجود بما هو وجود . ولكن ، ألا يبدو من وضع هذا السؤال الميتافيزيقى أن التأمل الفلسفى ، يمكن أن يتجه نحو كل موجود ، أيًّا ما كان ، أى دون تمييز بين ما هو جدير وما هو غير جدير بهذا التأمل ؟ . هذا هو الذى يبدو للوهلة الأولى . لكن المسألة لم تكن بمثل هذه البساطة ، لأن الوجود عند الفلاسفة اليونانيين كان يُقال ، بوجه عام ، فى مقابل العدم .

فكلما كانت الموجودات « وجودًا خالصًا » ، أى مجردًا من العدم ، كانت « أسمى » الموجودات وأخلق من غيرها باسم « الوجود » ، ومن ثم أحقها جميعًا بالتأمل الفلسفى . هكذا كانت « المثل » فى العالم المعقول عند افلاطون (٢٧ - ٣٤٧ ق .م) . أما بقية الموجودات والأشياء فى العالم المنظور فقد كانت عنده ، وبحسب التفسير الشائع لفلسفته ، أمشاجًا متداخلة من الوجود والعدم ، ووجودها ما هو إلا « وجود مستعار » إن جاز هذا التعبير . ولذا فهى لا تستحق أن تكون موضوعًا للتفلسف . ولو نظرنا إلى وجود الموجودات من زاوية الزمان لما اختلف الأمر كثيرًا عن النظر إلى وجودها من زاوية التقابل بين الوجود والعدم . فالموجود « الثابت » الذى لا يتغير هو الموجود الأقوى فى درجة الوجود . أما الموجود الذى يتغير ويستنفد الزمانُ قوة وجوده فهو فى أدنى الدرجات من سلم الوجود ، وعلى هذا ففى استطاعتنا القول بأن درجة « قوة الوجود » بمعنى الثبات والتجرد من العدم ، وليست درجة « القوة » بالمعنى الأسطورى ، هى التى أصبحت تحدد « وضع » أو « مكانة » الموجود فى السلم الأنطولوجى للموجودات ، وتميز بالتالى ما هو جدير منها بالتفكير الفلسفى مما هو غير جدير بذلك[1] .

على أن السؤال الذى يطرح نفسه فى هذا السياق هو السؤال الآتى : هل استطاعت الفلسفة التى قامت أصلاً ، أو على الأدق لتحل محل ، الأسطورة أن تتخلص من تأثيرها فى هذه المسألة التى نعرض لها ، أعنى : تسلسل الموجودات فى الكون ؟ أبدًا : إذ الواقع أن أفلاطون حين نسب إلى مثال المثل وأقوى الموجودات وجودًا ، أى مثال الخير ، صفة « الألوهية » theion فإنه قد دقّ بذلك ، وعن قصد ، شعاب الطريق لذلك الخلط الذى حدث فى تاريخ الفلسفة بين الدين والفلسفة . يتضح هذا الخلط فيما نراه عند كبار الفلاسفة من ميل نحو تسمية ووصف الموضوعات الجديرة عندهم بالتفكير الفلسفى بأسماء وصفات كانوا يستمدونها فى أغلب الأحيان من لغة الأساطير والأديان ، مما أضفى على هذه الموضوعات طابعًا من القداسة والرهبة والصرامة ، انعكس سلبًا بطبيعة الحال على غيرها من الموضوعات ، فكانت النظرة إلى هذه الأخيرة على أنها موضوعات تبلغ من « التفاهة » و « الدنيوية » حدًا تصير معه غير جديرة بالنظر الفلسفى .

استمر تيار الخلط بين الدين والفلسفة سائدًا فى الفلسفة طوال قرون عديدة ، ولم يبدأ فى التحول والانحسار إلا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وبالتحديد حينما دعا نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) إلى « قلب الأفلاطونية » ، قاصدًا بذلك

القضاء على كل ما يتجاوز الواقع الأرضى ويفارقه ، وإنزال كل ما هو سماوى إلى الأرض . وهذا يعنى – بعبارة أخرى – تجاوز أو قهر الميتافيزيقا الغربية التى كان أفلاطون أول من أقام دعائمها ، حين فصل بين عالم المثل السماوى وعالم المحسوسات الأرضى . ولعل هيدجر (١٨٨٩ – ١٩٧٦) أن يكون هو أول فيلسوف معاصر يلبى دعوة نيتشه إلى « قلب الأفلاطونية » ، ويجسدها ، على نحو خلاق ، فى فلسفته . فمن ناحية نراه يأخذ على الميتافيزيقا الغربية خلطها العجيب بين الفلسفة والدين : إذ كانت تتكلم عن الوجود وكأنه ذلك الموجود الأعلى الذى هو الله ، حتى صارت ، فى حقيقة الأمر ، « أنطو – ثيولوجيا » onto-theologie على حد تعبيره . ومن ناحية أخرى راح هيدجر يحلل ويصف ، مستعيناً فى ذلك بالمنهج الفينومينولوجى ، الموجودات والأشياء فى هذا العالم ، من أجل أن يتوصل إلى ما يكمن « تحت » طبقاتها الظاهرة من « أصول » أو « مبادئ » تؤلف معناها ، أى وجودها .

على هذا ، تكون الفلسفة أقرب شيء إلى « الأركيولوجيا » Archaeologyأى علم الحفر والتنقيب عن أصول الأشياء ومبادئها الأولى ، وتكون فى نفس الوقت أبعد شيء عن « الميتافيزيقا » بمعناها التقليدى الحرفى المألوف ، أى باعتبارها بحثاً فيما يقوم « فوق » أو « وراء » الطبيعة .

لقد أصبحت الفلسفة تهتم بكل ما هو موجود ، مهما بلغت تفاهته أو قلَّ شأنه فى مجالات أخرى غيرها . فلم يعد هناك أمام الفلسفة ، من حيث هى تفكير تساؤلى فى المقام الأول ، ما لا يستحق التساؤل والتفكير : نظرة التلصص من خلال ثقب الباب ، يتخذها سارتر (١٩٠٥ – ١٩٨٠) موضوعاً للتأمل الفلسفى والتحليل الفينومينولوجى فى كتابه « الوجود والعدم » . وعبارة « الدجاجة تبيض » التى نستخدمها عادة فى حياتنا اليومية ، يتناولها مور (١٨٧٣ – ١٩٥٨) بالتحليل الفلسفى ... وغير هذا وذاك من أمثلة تزخر بها الفلسفة المعاصرة ، وهى إن دلّت على شيء فإنما تدل على إتجاه فى هذه الفلسفة « نحو العينى » vers le concret كما يقول أحد الباحثين الفرنسيين(٢) ، ونحو الأشياء المعتادة ونحو اللغة العادية .

إن الأشياء العينية أو العادية المعتادة لتظهر ، فى عالم الفلسفة اليوم ، كما لو كانت قد تحررت من قبضة « الأنا أفكر » و « الأنا الترنسندنتالى » و « الروح المطلق » ، أطفال الفلسفة الحديثة المدللون ، أو إن شئت قلت : طغاتها المستبدون . بل إنه لفى استطاعتنا أن نلاحظ هذا التحول التالى فى محور الاهتمام الفلسفى : فبعد أن كان الفلاسفة ، منذ

مطلع العصر الحديث وحتى أواخر القرن التاسع عشر ، يتكلمون – على سبيل الحثّ والإهابة – عن سيطرة الإنسان على الأشياء والطبيعة سيطرةً تجعلها فى خدمته وطوع بنانه ، أخذوا فى العصر الحاضر يتحدثون – على سبيل التذكير والتحذير هذه المرة – عن سيطرة الأشياء على الإنسان نفسه ، صانعها ومالكها ، وهى سيطرة باتوا يخشون معها على الإنسان من أن يتحول فى النهاية إلى مجرد شىء مستأصل الإنسانية والشخصية ، وهو ما يطلق عليه إصطلاح « التشيؤ » . réification

من هذا كله نخلص إلى القول بأن ما قد كان يُنظر إليه ، سواء فى مجال الأسطورة أو فى المجالات الأخرى التى تأثرت بها ، على أنه غير جدير بالاهتمام والتفكير ، لم يعد كذلك فى مجال الفلسفة المعاصرة ، أو على الأقل فى اتجاه بارز من بين اتجاهاتها العديدة . والعكس أيضًا صحيح ، فالذى تعتبره الأسطورة جديرًا بالاهتمام والتفكير ليس من الضرورى أن يكون كذلك فى الفلسفة ، لأن الفلسفة بما هى تفكير تساؤلى لا تأخذ تسلسل الموجودات فى الكون على أنه أمر ثابت لا يقبل التغيير ، أو على أنه أمر مسلم به لا يقبل المناقشة . فما هو جدير بالتساؤل والتفكير لا يتقرر عند الفلسفة بشكل حاسم ومسبق ، كما لا يتحدد لها من خارجها .

فإذا رجعنا الآن إلى موضوعنا ، أى هذا الشىء العينى الذى هو المرآة ، ونظرنا إليه على ضوء ما ذكرناه منذ قليل عن اتجاه الفلسفة المعاصرة نحو الأشياء العينية المعتادة فى الحياة اليومية ، فإننا نجد أنه ، مثل هذه الأشياء ، جدير بالدراسة الفلسفية . ولكن ، كيف يمكن هذه الدراسة أن تقوم ؟ ، وما الذى يمكن أن تقودنا إليه ؟ . فإذا كان فهم الوجود عامة ووجود الإنسان فى العالم خاصة هو ما يمكن أن نصل إليه عن طريقها ، فما هى مقومات هذا الفهم الأنطولوجى ؟ ، وما مدى أصالته ؟ .

هذا ما سنحاول الإجابة عنه فى هذا الكتاب الذى يعدّ فى الحقيقة تأسيسًا وتطويرًا ، فى آن واحد ، لأفكار سبق أن قدمناها ، وبإيجاز شديد ، فى بحث بعنوان : « المرآة والفلسفة » (حوليات كلية الآداب – جامعة الكويت ، عام ١٩٨١) .

وختامًا نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ محمد عبد الرحمن، مدير النشر الجامعى بدار المعارف ، على حسن رعايته للكتاب ، فلولا توجيهاته السديدة وملاحظاته الدقيقة ، لما خرج على هذه الصورة التى تكشف عن ذوق فنى رفيع وثبات على مبادئ الصنعة .

القاهرة ١٩٩٤

محمود رجب

البَابُ الأولُ

ظاهرة المرآة

الفصل الأول

المرآة . . أنواع

المرآة .. ما هى بوجه عام ؟

على الرغم من أن الشاعر الألمانى ريلكه (١٨٧٥ - ١٩٢٦) ، كان قد قال فى إحدى قصائده مخاطبًا المرايا : « أن أحدًا لم يقل أبدًا وعلى وجه اليقين ما قوام ماهيتكم »[١] ، وعلى الرغم مما فى قول ريلكه هذا من بعض الصدق ، سوف نتبينه فيما بعد ، فإننا لابد وأن نقدم ، بادئ ذى بدء ، تحديدًا عامًا وأوليًا للمرآة ، حتى نستطيع ، على أساسه وهداه ، أن نمضى قُدُمًا فى دراستنا . فما هو هذا التحديد للمرآة ؟ ، ماهو هذا الشيء المسمى بالمرآة ؟

المرآة ، عمومًا ، عبارة عن سطح يعكس كل ما يقوم أمامه . فأى شيء يمتلك خاصية السطح العاكس ، فهو مرآة . وكلما كان أنقى وأصفى ، كان مرآة أفضل . وهذا الذى يقوم أمام المرآة يُعرف باسم الأصل . وأما الذى تعكسه فهو يُعرف بالصورة أو الانعكاس . وتدور الصورة مع أصلها وجودًا وعدمًا ، فإن وُجدت كان الأصل موجودًا ، وإن انعدمت أو غابت كان الأصل منعدمًا أو غائبًا . وهذا يعنى أن المرآة ليست فقط الصورة ، وإنما هى تقدم للأصل ، أو لحاملها ، أو لمن ينظر إليها ، صورة متغيرة بتغير الأصل ؛ فليس للمرآة صورة ثابتةخاصة بها ، تنطبع عليها وتَعْلق بها ، مثلما تنطبع صورة الخاتم على قطعة الشمع وتَعْلق بها .

بحسب هذا التعريف العام والأولى للمرآة ، يمكننا القول بأن كل شيء إنما هو مرآة ، أو كالمرآة . ومعنى هذا ، بعبارة أخرى ، أن كل شيء فى الوجود إما أن يكون مرآة حقيقية وبالمعنى الحرفى وإما أن يكون مرآة رمزية مجازية . على أن المرآة الحقيقية تشمل المرآة الطبيعية ، أى تلك التى لم تتدخل فيها يد الإنسان بالصناعة أو التطوير مثل الماء وسائر الأجسام الملساء اللامعة ، كما تشمل ما يتناوله الإنسان من أشياء الطبيعة بالصقل والصنع ، حتى يصبح سطحًا عاكسا ، ويكون بالتالى مرآة صناعية .

المرايا الحقيقية

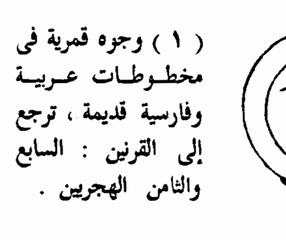
(أ) المرايا الطبيعية :

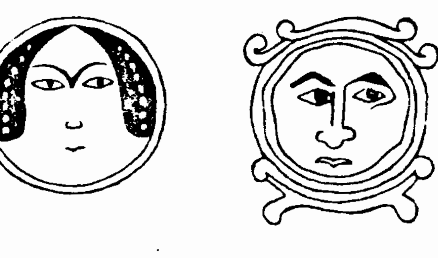
ثمة أجسام وعناصر فى الطبيعة ، سواء على الأرض أو فى السماء ، لا تمتلك خاصية السطح العكس ، أى ليست مرايا بالمعنى الذى أسلفنا ذكره منذ قليل . ومع ذلك ، فقد ترسّخ فى نفوس البشر ، منذ القدم وحتى مطلع العصر الحديث ، اعتقاد قوى بأنها مرايا ، أو على الأقل حدث ارتباط بينها وبين المرايا على نحو أو آخر وبشكل يتفاوت قوةً وضعفًا . نذكر من هذه الأجسام والعناصر : القمر والسحاب والهواء والماء .

فالقمر وإن كان سطحه غير صقيل ولا أملس ، فقد ارتبط فى العالمين : القديم والوسيط ، بل وحتى القرن السابع عشر ، بالمرآة ارتباطًا مباشرًا ، مما جعل العلماء فى تلك العصور يتساءلون عن طبيعة هذا الارتباط : ماهو ؟ ، ولماذا كان اعتبار القمر مرآة ؟ ، وما هى بالضبط مقدمات هذا السطح العاكس السماوى الذى هو من بين جميع السطوح السماوية أكثرها لفتًا لأنظارنا ؟ ، وما مصدر انعكاساته وآلياتها ؟ .. إلى آخر هذه التساؤلات التى كانت موضوعًا لفصل كامل بعنوان « فى المرآة النجمية أو القمرية » من فصول كتاب « علم المعادن » ألفه أحد علماء القرن السابع عشر ، ويدعى برنارد تشيسى Bernard Cesi وقد انتهى فيه – بعد أن لخص مختلف الآراء والمذاهب التى قيلت عبر العصور فى هذا الموضوع – على أن « كثرة أشكال القمر وتغيرها هى من بين الأسباب التى حالت بين الناظرين إليه وبين إدراك طبيعته على الحقيقة[٢] » ، والتى أدت ضمنًا إلى الربط بينه وبين المرآة ، نظرًا لكثرة صورها هى أيضًا وتغيرها .

ولكن ، إذا كان القمر قد أُعتبر مرآة ، لأنه سطح يعكس شيًا آخر ، فما هو هذا الشيء الذى يعكسه ؟ . ذهب البعض إلى أن القمر إنما يتتبع الأشياء على الأرض ويعكس صورها ، فنرى فيه ، خاصة حين يكون بدرًا كامل الاستدارة ، الجبال والأنهار والبحار . بل إنه ليعكس الأهم من هذا كله ، ونقصد به الوجه الإنسانى . وهذا هو ما أشار إليه بلوتارك ، المؤرخ اليونانى (٤٥ – ١٢٥م) فى كتاب له يحمل هذا العنوان التالى :

(١) وجوه قمرية فى مخطوطات عربية وفارسية قديمة ، ترجع إلى القرنين : السابع والثامن الهجريين .

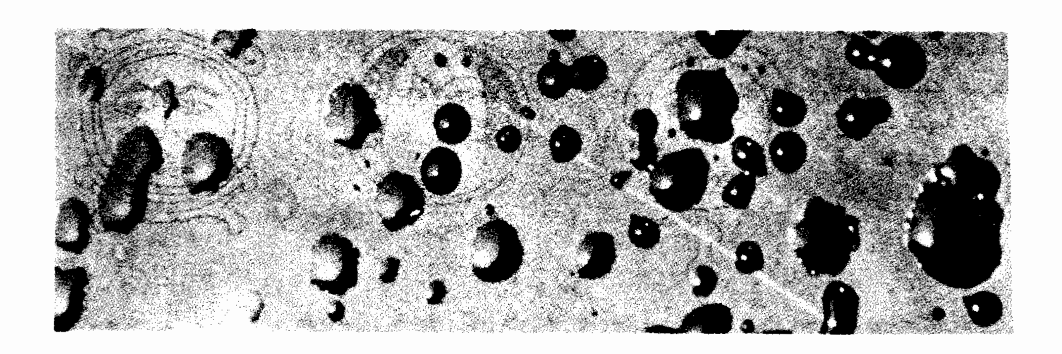




« الوجه الذى نراه فى استدارة القمر » . وهذا هو ايضًا ما أشارت إليه رسوم لوجوه قمرية فى بعض المخطوطات العربية والفارسية القديمة .

وذهب فريق آخر إلى أن القمر يعكس الشمس ، أو على الأدق ضوء الشمس . ويرجع هذا المذهب – الذى كان أكثر شيوعًا من المذهب الأول – إلى افلاطون . « فوفقًا لاعتقاده الفلسفى العام بأن كل « سطح » محسوس – أى « صورة » محسوسة - Photosensible هو مرآة ، فإن المرآة لا تقتصر فقط ، فيما يقول متى Mattèi على حائط الكهف الداخلى الذى يعكس الظلال ، ولا على الماء ، بل تمتد لتشمل أيضًا ما هو أبعد من هذا وذاك : إنها لتشمل القمر والنجوم التى تكرر ضوء الشمس »[٣] . وقد عرض عالمنا العربى الحسن بن الهيثم (٩٦٥ – ١٠٣٩) هذا المذهب ، وحكم عليه بأنه مجرد كلام مرسل يفتقر إلى التحقيق والبرهان . ففى مقالته « ضوء القمر » يقول عن أصحاب هذا المذهب : « المظنون من رأيهم أن جرم القمر لا ضوء له وأن ضوءه المشرق على الأرض إنما هو شعاع الشمس إذا أشرق عليه انعكس من سطحه إلى الأرض .. ولكن ليس يُحفظ لأحد منهم كلام محقق فى هذا المعنى ، لا فى قبوله (أى القمر) الضوء ولا فى انعكاس الضوء عنه »[٤] .

غير أن الشمس لا تنعكس على القمر وحده ، وإنما أيضًا على قطرات الماء والمطر . وهذا ما كان يذهب إليه عمومًا أغلب الفلاسفة والعلماء منذ القدم وحتى أوائل العصر الحديث ، حينما كانوا يتعرضون « للآثار العلوية » ، أى الظواهر الجوية ، بالوصف والتفسير . فقد ابتدأ الفيلسوف الرواقى سنيكا (٤ ق .م – ٦٥م) نظريته عن قوس قزح فى كتابه « أمور الطبيعة » بالقول التالى : « إذا حدث وجاء يوم دون سحاب فى السماء ، ووضعنا على الأرض ألف إناء مليئة بالماء ، فسوف تقدم (أى تمثل وتعكس)



(٢) الشمس منعكسة فى قطرات من الماء

كلها صورة الشمس . ولو وضعنا قطرة ماء على كل ورقة من أوراق شجرة ، فسوف يكون هناك من صور الشمس بقدر ما هنالك من قطرات »[٥] . وكذلك الأمر بالنسبة إلى قطرات المطر التى تسقط بأعداد لا حصر لها ، فهى مرايا وصور أو تمثلات للشمس على حد سواء . ولكن الفلاسفة كانوا يعتقدون أن من الصعب ، عند مسافة معينة ، تمييز المرايا الواحدة منها عن الأخرى ، فلا تكون هناك صورة للشمس خاصة بكل قطرة قطرة . عندئذ ، أى عند تداخل واختلاط الصور أو التمثلات الكثيرة جدًا ، تحدث قوس قزح . فقطرات المطر التى تؤلف مرايا مصغرة ، تعكس شمسًا ممسوخة شائهة[٦] .

وكان أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م .) قد عرض هذه الظاهرة فى كتابه « الآثار العلوية » ، وذهب إلى أن القطرات - المرايا إنما تعكس لون الشمس لاشكلها أو هيئتها[٧] . بل هناك ما هو أكثر من ذلك : فهى أثناء سقوطها اللا محدود وبلا انقطاع ، تقدم كلها نفس اللون ، بحيث لا نرى صورًا متعددة ومنفصلة ، وإنما صورة واحدة طويلة ومتصلة . ويحسن بنا أن نورد هنا نص أرسطو ، فى ترجمته العربية القديمة ، والذى فى إطاره قال ما أسلفنا قوله . ففى المقالة الثالثة من كتابه المذكور كتب يقول : « فأما ألوان قوس قزح فإن كينونتها من أجل أن السماء إذا اضطربت استحالت فضلة البخار المحتقن بالسحاب فكان منها رش نقط صغار كونت تلك الفضلة ولطافتها . وقد يعرض ذلك السحاب قبل كينونته مطرًا عظامًا . فإذا أشرقت الشمس مقابلة ذلك الرش والسحاب أشرق نورها فيها فصارت كما ترى ، بمنزلة المرآة المصقولة ، وقبلا الألوان الساطعة فيها من الشمس فأدياها إلى الهواء . وصباغة الألوان الساطعة فيها كالمرآة المؤدية ما يسطع منها إلى مرآة مثلها مواجهة لها . وإذا كان ذلك رئى قوس قزح فى السماء »[٨] .

عرض سنيكا هذه النظرية فى تفسير قوس قزح فى كتابه المشار إليه آنفا ، كما عارضها بنظرية أخرى تفسر هى ايضًا ظهور قوس قزح فى السماء عن طريق ما يطرأ على المرآة من نقص أو قصور فى أداء وظيفتها ، فتمسخ – بدلاً من أن تنسخ – صورة الشمس . لكن المرآة فى هذه النظرية ليست هى المطر ، بل السحاب . ففى هذا السحاب – الذى لا يتكون من قطرات الماء – يمكن أن نرى عديدًا من النقاط المضيئة المتمايزة ، أى مجرة من النجوم المتلألئة .

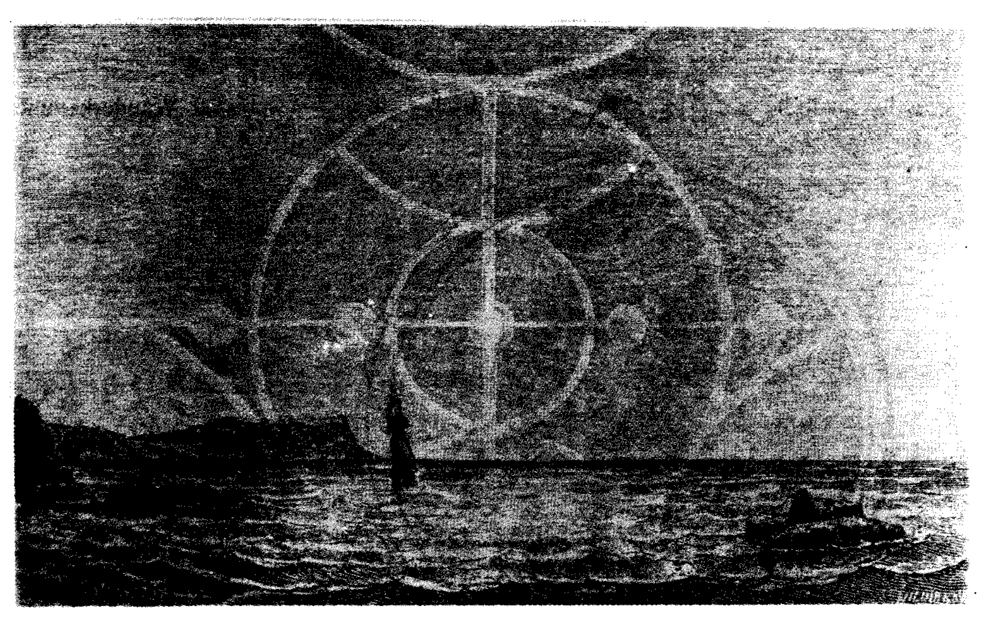
وهذا ، فيما يقول بلتروسياتيس Baltrusaitis ما قد لاحظه الناس فى الطبيعة أولاً ، وما قد أثبتته بعد ذلك التجارب التى أجريت فى معامل البصريات . فلو جمعنا عددًا من المرايا مع بعضها البعض ، فإن الصور المنعكسة على سطوحها لن تتداخل فيما بينها ولن تجتمع كلها فى صورة واحدة ، وإنما كل مرآة منها تحوى على سطحها صورة شبيهة أو مماثلة للموضوع المنعكس ، فيكون لدينا مرايا مؤلفة من عدد كبير جدًا من المرايا الصغيرة . فإن قدّمنا لها فردًا واحدا أعطتنا شعبا كاملا ، ذلك أن لكل مرآة صورة من هذا الفرد خاصة بها وحدها . والمرايا إذ تستعيض عن الشخص الواحد بكثرة من الصور ، لا تقدم هذا الحشد متداخلاً أو ممتزجًا أو مجتمعا ، بل مقسمًا إلى أشكال متعددة تعدد المرايا ذاتها . ولقد كانت أجهزة ما كان يُعرف فى القرن السابع عشر بغرفة العجائب والغرائب Wunderkammer تستخدم لإجراء نفس التجارب وكانت تؤدى إلى نفس النتائج : فالجندى



(٣) قوس قزح فى السماء (من كتاب لـ «رينزر Reinzer» عام ١٧٠٩)

الواحد يصبح جيشًا ، والكتاب مكتبة ، والشجرة غابة . على هذا النحو ، يمكن إعتبار السحب أجهزة أو آلات مرآوية : تفعل فى الطبيعة ما تفعله هذه الأجهزة والآلات فى معامل البصريات[١٠] . والحق أن أنكساجوراس (٥٠٠ ؟ – ٤٢٨ ق .م) كان يقول قبل سنيكا بالسحابة – المرآة التى تظهر عليها قوس قزح نتيجة انكسار ضوء الشمس عليها وانعكاسه عنها . وباختلاف أشكال السحب – المرايا وأحجامها تختلف صور الموضوعات المنعكسة . فالمعروف أن المرايا المحدبة تصغّر هذه الموضوعات ، أما المرايا المقعرة فتكبرّها .

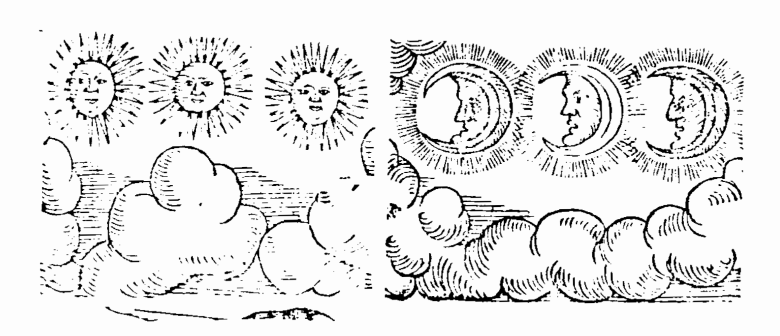
إن قوس قزح ليست جسمًا أو جوهرًا يقوم « فى » السحاب أو السماء ، وإنما هى بالأحرى مجرد أشعة مقوسة عابرة تمتد ما بين السماء والأرض ، بلا قوام مادى أو وجود واقعى كما تبدو للناظرين . إنها – بعبارة أخرى – مجرد شبه أو شبح ، كالصورة فى المرآة تظهر بظهور الموضوع – الأصل وتختفى باختفائه ، مما يعنى أنها ليست قائمة « فى » المرآة . وهذه الأشباه أو المتشابهات تتغير تبعًا لشكل مرايا البخار تلك ، والتى تتحرك وتنتشر بحسب إتجاه الريح . فإن كانت السحابة مقعرة جعلت من الشمس قوس قزح عملاقة ، وإن كانت السحب مستوية عدّدت الشمس وجعلت منها أشباهًا لها ،



(٤) الهالة ، تسورشر Zurcher ، ١٨٦٥ .

شريطة أن تكون السحب سميكة ومصقولة . هنا تصبح الشمس شمسين ، وأحيانًا ثلاث شموس . ولقد ذهب بعض العلماء فى أوائل العصر الحديث إلى القول بأنه فى كل مرة تظهر فيها متشابهات أو أشباح Simulacres من هذا القبيل ، يكون إحداها هو صورة الشمس ، والآخر (وهو ما يعرف باسم الهالة Halo) صورة صورتها .

والتجربة البسيطة تؤيد ذلك ، فلو وضعنا عدة مرايا الواحدة تجاه الأخرى ، لانعكست على سطوحها جميعا نفس الصورة ، وبينما نجد صورة واحدة فقط هى التى تعكس الموضوع ذاته مباشرة ، نجد الصور الأخرى مجرد انعكاس واستنساخ لتلك الصورة . وعندما تكون الشموس صورًا لصور أخرى ، أو أشباحًا وأشباها لأشباح وأشباه أخرى ، تصبح بيضاء اللون ومماثلة للأقمار . ولقد حفلت كتب العجائب والغرائب ، منذ القدم وطوال العصور الوسطى حتى مطلع العصر الحديث ، برسوم وروايات عن مشاهدات لشموس وأقمار ثنائية وثلاثية ، ظهرت فى سماء بلدان مختلفة . وكان التشابه بين الشموس ، وكذلك بين الأقمار ، يصل فى بعض الأحيان إلى حد التساؤل : أىّ منها هو الشمس الحقيقية ، وأىّ منها هو القمر الحقيقى ؟ . فى هذا الموضع نذكر ما رواه - دون تفسير - أحد المؤرخين الثقاة ، وهو ابن أيبك الدوادارى ، عن شىء عجيب حدث



(٥) شموس وأقمار ثلاثية ، ظهرت فى سماء روما
عام ١٢٠ ميلادية . ليكوستينيس Lycosthenes ١٥٥٧

فى القاهرة فى شهر جمادى الآخرة سنة ٤٩٧هـ . قال : « ظهر كوكب عظيم بالشرق . أبيض كأنه القمر . له ذؤابة يبلغ طولها ١٥٠ ذراعا . وله شعاع وضوء كالقمر الزاهر . وقام يتردد مدة أيام وليال . وكان إذا ظهر القمر يظن الناس أنهما قمران .. وهو من الأعاجيب السماوية »[١١] .

ولئن كان أجريبا (القرن السادس عشر) يعتبر السحب مرايا ناسخة ، تعكس كل شيء حتى ولو كان بعيدًا جدًا طالقلاع والجبال والحيوانات والبشر ، فإن أريستوفانيس (القرن الرابع ق .م) قد اعتبرها مرايا ماسخة ، ذلك لأنها تحول هيئة الأشخاص وتبدلها بحسب ماتشاء ، بل وحسب حقيقتهم ورؤيتنا لهم ، فنراها تتشكل أشكالا مختلفة وعلى نحو شائه ممسوخ . وهذا ما يقوم سقراط بتوضيحه وتفسيره لستربسياديس :

سقراط :أما رأيت ولو مرة واحدة سحابة فى شكل الكونتوروس ؟ (وهو مخلوق خرافى يصفه هوميروس بأنه حيوان متوحش)، أو على هيئة نمر أرقط؟ أو ذئب ؟ أو ثور ؟
ستربسياديس : صحيح .. حدث ذلك ذات مرة . وأقسم بزيوس على ذلك .. ولكن لِمَ تسأل ؟

سقراط : لأن هذه السحب تتخذ لنفسها أية هيئة تشاء . فإذا رأت شخصا طويل الشعر وحشى العاطفة من أولئك الذين يطلقون شعر رأسهم طويلاً مثل ابن كسينوفانتيس فإنها تسخر منه ومن شهوته الحيوانية وتتقمص هيئة الكنتوروس .
ستربسياديس : إذن قل لى ماذا يفعلن لو وقعت أنظارهن على سيمون مختلس الأموال العامة بالدولة ؟

سقراط : يتحولن فورًا إلى هيئته فيظهرهن كالذئاب .
ستربسياديس : فلهذا السبب إذن تحولن بالأمس إلى ظباء عديدة ، فلابد أنهن قد رأين كلبونيموس أجبن الجبناء وهو يلقى بالأمس درعه ويفر مذعورًا من ميدان القتال .
سقراط : أما اليوم وقد لمحن كلتستنيس فقد صرن كما ترى نساء »[١٢] .

وهذا هو بالضبط ما أثار دهشة شكسبير فى مسرحية « هاملت » عند كلامه عن السحابة أو الغيامة التى تعكس نظرة الإنسان أو وجهة نظره ، وكأنما هى إسقاط وتجسيد لرؤيته المتغيرة :

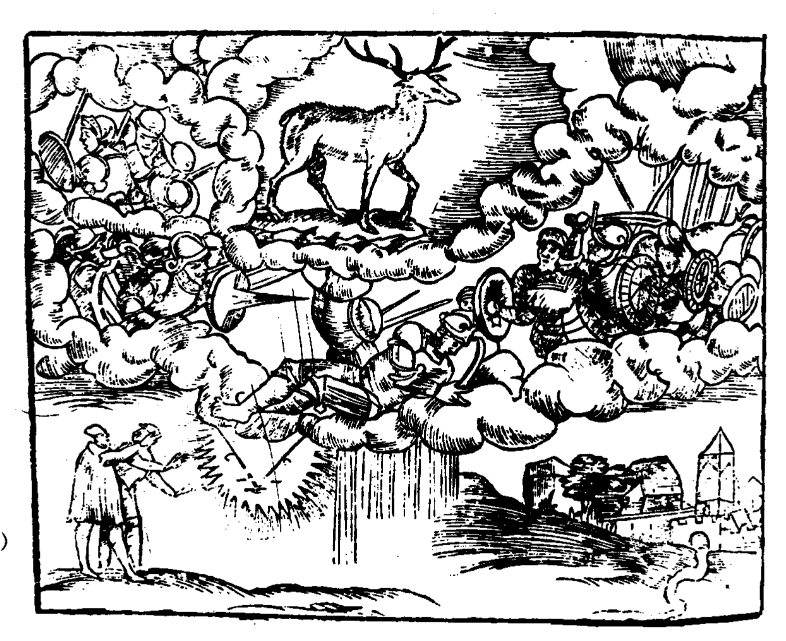
هاملت : أترى تلك السحابة التى تكاد تشبه الجمل شكلا ؟

بولونيوس : والقربان ، إنها حقا كالجمل .

هاملت : أظن أنها كابن عرْس ؟

بولونيوس : ظهرها كابن عرْس

هاملت : أو كالحوت ؟



(٦) مرآة سحاب ،
وجيوش سماوية .
رينزر ، ١٧٠٩



(٧) مرآة سحاب ،
جيوش وأيل . الدروفاندى
Aldrovandi ١٦٤٢

بولونيوس : كالحوت تمامًا »[١٣] .

إزاء مرايا السحاب والبخار تلك وما يصاحبها من تشكيلات مثيرة للدهشة ، توقف المشتغلون بالفسفة الطبيعية فى أواخر العصور الوسطى وبدايات العصر الحديث ، وطرحوا على أنفسهم السؤال التالى : هل هذه ظواهر من الطبيعة والخيال أم هى ظواهر صناعية مصطنعة ؟ وضع روجر بيكون (١٢٢٠ ؟ – ١٢٩٢) هذا السؤال صراحة . وبعد أن بيّن العلاقة المباشرة بين ميدان الطبيعة وميدان الصنعة ، أشار إلى التكنولوجيا وقال : « إن فى استطاعتنا صنع أجهزة ومرايا من شأنها أن تجعل ما هو واحد يبدو متعددًا والرجل الواحد يظهر جيشًا ، وبحيث يمكننا أيضًا أن نُظهر فى السماء شموسًا وأقمارًا كثيرة[١٤] . ولعل هذا هو ماحدا بأحد العلماء . وهو كرشر (القرن السابع عشر) ، إلى القول بأن فى الإمكان إثارة الرعب فى مدينة معادية عن طريق إظهار عدد كبير من السحب المليئة بالرجال فوقها .

وهكذا لم يعد الأمر مقصورًا على تجارب تُجرى فى داخل معامل البصريات ، وإنما الصنعة (أو التكنولوجيا) فى مقدورها أيضًا أن تتدخل فتستخدم التجمعات الهائلة والمكثفة من مرايا البخار والسحاب فى الطبيعة ذاتها .

كان العلم فى ذلك الوقت ممتزجًا ، ليس فقط بالفلسفة وإنما أيضًا بالخرافة والأساطير والسحر والتنجيم . وكانت كتب العلم أو الفلسفة الطبيعية تحمل عناوين دالة على هذا المزج العجيب (مثل كتاب « الفلسفة الغيبية » لأجريبا) ، كما كانت مليئة برسوم لمرايا السحاب والبخار التى تعكس جيوشًا وحيوانات وملائكة وقديسين .. إلى آخر هذه الأمور التى كانت توصف أحيانًا بأنها « معجزات » تظهر فى السماء .

وتلك فى اعتقادنا هى الأصول التاريخية البعيدة لما لا يزال يحدث حتى أيامنا الحاضرة من ظواهر مماثلة . فعلى الرغم من قدرة العلم (والتكنولوجيا ، من خلال أشعة الليزر) ، على أن يصنع فى السماء أشباحًا وأطيافًا مختلفة ، فإن الناس قد ترى فى تجمعات السحاب ما تود أن تراه ، انعكاسًا وتجسيدًا لهذه الرؤية ، على نحو ما حدث فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ من ظهور « العذراء » فى سماء حى الزيتون بالقاهرة .

فإذا انتقلنا الآن إلى مرايا الهواء ، وجدنا أرسطو يذكرها صراحة فى كتابه « الآثار العلوية » ، اعتقادًا منه أن الرؤية قد تنعكس عن الأجسام الصقيلة الملساء ، وكان يعتبر الهواء – مثل الماء – من بين تلك الأجسام ، خاصة إن كان كثيفًا سميكًا . وفى القرن التاسع عشر كتب أحد القباطنة وصفًا لمشاهدات وقعت له ، ذكر فيه ما نصه : « فوق



(٨) مرايا الهواء ، منظر خليج فى جرونلاند ، ١٢ يونيو ١٨٢٢ . تسورشر ١٨٦٥



(٩) مرآة هواء ، شبح جبل وطيف رجل . تسورشر ١٨٦٥

كثير من المناطق ، بدت المرآة فى الهواء على مسافة كبيرة فى الأفق البعيد . فالسفن التى كانت توجد بالقرب منا ، أخذت فى الهواء أشكالاً بالغة الغرابة ... فقد كنا نرى فوق السفن البعيدة عنا صورتها مقلوبة معكوسة ومكبرة . بل كنا نرى فى بعض اللحظات السفن الأبعد التى توجد هناك فى الأفق البعيد جدًا تنعكس صورتها فى الهواء انعكاسين فى آن واحد : أحدهما معدول والآخر مقلوب »(١٥) .

ولا شك أن أرسطو فى كتابه « الآثار العلوية » ، أى الظواهر الجوية ، لم يكن قد توصل ، إلى معرفة الأسباب أو الشروط الجوية والمناخية لتكوّن هذه المرايا الهوائية وظهورها ، ولكن حسبه أنه قد أشار إلى مثل هذه الظاهرة التى وجدت تفسيرًا علميًا بعد ذلك بثلاثة وعشرين قرنًا من الزمان .

على أن أرسطو كان يذهب فى كتابه ذاك إلى القول بأن كثافة الهواء ليست ضرورية فى جميع الأحوال لانعكاس الصور والخيالات عليه . ففى حالة الإنسان ضعيف البصر يصبح الهواء القريب منه ، والذى لا يملك له دفعًا ، مرآة ينعكس عليها وجهه أينما سار . وقد راج هذا المذهب وذاع بعد أرسطو ردحًا طويلاً من الزمان . ففى القرن السادس عشر نرى أجريبا يأخذ بنفس الوصف الذى قدمه أرسطو لتلك الانعكاسات الهفهافة الطائرة فى الهواء ، فيقول : « ... يحكى أرسطو أن رجلاً بلغ من ضعف البصر أن صار الهواء القريب منه مرآة تنعكس عليه أشعة بصره ، حتى أنه لم يستطع فهم الأمر على حقيقته ، فاعتقد أن ظله يمشى أمامه ورأسه تسير فى المقدمة وهو يتبعها . بل إن سليمى البصر يمكن أن يروا نفس الأوهام من على مسافات بعيدة ... وقد يحسبها الجاهلون أرواحًا وجان ، وإن كانت لا تخرج عن كونها تمثلات أو انعكاسات قريبة منهم ولا حياة فيها على الإطلاق . والحقيقة هى أن كل هذه الأمور إنما تتوقف فى ظهورها على طبيعة الهواء ، وتحدث وفق مبادئ من الرياضيات وعلم البصريات »(١٦) .

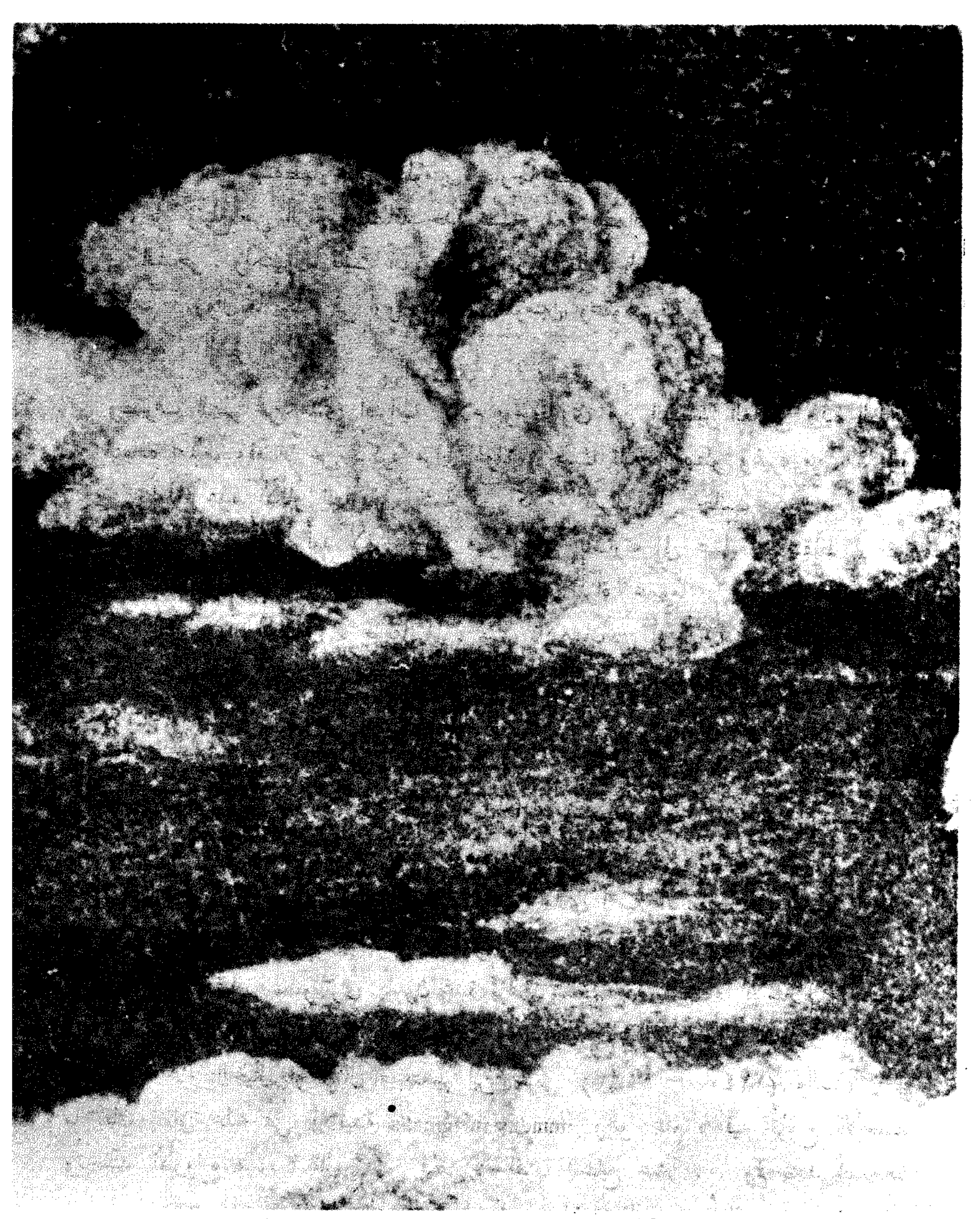
وفى نفس الوقت تقريبا ، أى فى أوائل القرن السادس عشر ، كتب عالم آخر يدعى بومبوناتزى Pomponazzi (١٤٦٢ – ١٥٢٤) مؤلفًا بعنوان : « فى أسباب عجائب الطبيعة وفى أفعال السحر » ، قدم فيه تفسيرًا للمعجزات يستند إلى قوانين الفيزياء ، كما أضاف إلى القول بأن الهواء الكثيف يعكس الأشياء قولاً آخر هو أنه يستقبل الاسقاطات ، أى تلك الرؤى التى يسقطها عليه الرائى من داخل نفسه أو روحه ، فتأخذ هى أيضًا شكلاً كثيفًا مرئيًا . وعندما سُئل : هل يمكن الرؤية أو الإبصار عن بُعد ؟ ، أجاب – مستشهدًا برأى عالم يسمى باروتزى - Barozzi قائلاً : « لا نرى أن فى الأمر شيئًا خارقًا للطبيعة ،

لأن أشياء العالم السُفلي تبعث صورها فى الأثير حتى تصل إلى السماء ، فترسلها هذه ، أى السماء ، إلى الأرض مرة ثانية كانعكاس مرآة فى مرآة أخرى . وعلى هذا ، يمكن رؤية الأشياء عن بُعد . وقد ذكر (يقصد : باروتزى) فى هذا الموضوع أسماء مؤلفين عديدين ، لم أعد أذكر (أى بومبوناتزى) أحدًا منهم »[١٧] . وربما كان من هؤلاء المؤلفين إبيقور (٣٤١ - ٢٧٦) الذى كان لا يقبل القول بأن المُبصَر يؤثر فى البصر عن بُعد ، دون أن يرد منه إلى البصر شيء ، فقرر فكرة « الورود » . ولكنه فى الوقت نفسه ذهب فى تصوير هذا الشيء الوارد من المُبصَر إلى البصر مذهبًا خياليًا جعل فكرة الورود فى فلسفته تفقد قيمتها العلمية . فللمبصرات فى زعمه « أشباح » أو « صور » أوسمها ما شئت ، هى أخيلة رقيقة على مثال الأجسام المُبصَرة نفسها تنخلع عنها وتنبعث منها باتصال واستمرار . والإبصار هو بورود هذه الأشباح إلى العين .

ونحن هنا لا يهمنا بطبيعة الحال القيمة العلمية لنظرية ابيقور ، بقدر ما يهمنا - على العكس - ما ذهب إليه فى تصوير هذه النظرية ، حتى ولو كان فيه قدر كبير من الشطح . فعلى أساس قوله بانبعاث أشباح أو صور الأشياء المُبصَرة على هيئة أبخرة تتكثف على سطوح الأجسام الصقيلة ، وعلى أساس الافتراض بأن كل انعكاس هو نتيجة اصطدام يحصل بين جسمين - أقام بومبوناتزى نظريته فى قوة الخيال ، حيث تنبعث المادة وتفيض عن الروح التى كان من المظنون أنها هى الكيان اللامادى على الأصالة . فقد كان يرى أن فى الإمكان صنع الأشباح وتجسيد الأرواح على نحو ما نصنع بالمرآة صورًا ، فالمشعوذ أو الساحر الذى يريد لأشكال معينة أن تتجسد وتظهر ، إنما يفكر فيها طويلاً ، حتى ترتسم أولاً فى داخله وفى أبخرة روحه الباطنة ، ثم ما تلبث أن تنبعث خارجه ، فتنطبع على الهواء تجسيدًا لارادته وخياله ، مثلما تنعكس الصور على سطوح المرايا . وبعد أن أوضح كيف يعمل تركيز الفكر على تكوين هذه الأشكال على مرآة - الهواء ، وكيف تتشح الأخيلة والأبخرة الروحية بأشباح مرئية يمكن تسجيلها بأجهزة فى معامل البصريات - قدّم ما أسماه « قاطوبطريقا (مرآويات) أحلام اليقظة » على أساس أنه إذا سلمنا بظهور الرؤى والأشباح فى الحلم أثناء النوم ، لزم الاعتقاد بامكانية ظهورها أيضًا فى الجو . واستشهد على ذلك بمعجزة ظهور أحد القديسين فوق كنيسة معروفة باسمه فى إحدى مدن إيطاليا ،عندما كان الناس يؤدون الصلاة ، كيما يتوقف هطول المطر . وقد أرجع هذه المعجزة إلى أسباب طبيعية ؛ فآليات ظاهرة من هذا القبيل واحدة دائمًا فى جميع العصور وفى جميع البلدان : فالصورة وهى تتجلى أمام جمع المصلين أو المؤمنين إنما



(١٠) مرآة سحاب ، شكل مقلوب للبطريارك .
(تفصيل) من لوحة « تضحية نوح » ، للرسام أوكيلو Uccello ، ١٤٤٨ ، فلورنسه .



(١١) مرآة سحاب ، الفارس . (تفصيل) من لوحة ، الشهيد القديس سباستيان ، للرسام مانتينيا Mantegna، ١٤٨٥ ، فيينا .

تنطبع أولاً فى داخل أرواحهم وعقولهم التى تقوم بنقلها وإسقاطها بعد ذلك على الهواء المشبع بالرطوبة أو المثقل بزخّات المطر ... أو غير ذلك من ظروف طبيعية جوية معينة ، مما يجعلها – بحسب ما جاء فى كتاب « الآثار العلوية » لأرسطو – مرئية منظورة . هذه الصورة التى تسقطها عقول المؤمنين خارجًا عنهم فى الهواء تدوم ما دام الهواء كثيفًا رطبًا ، بل وتبلغ من الرقة واللطافة حدًا تصبح معه هفهافة طائرة فى الجو كورقة من أوراق الشجر . ولكنها ما تلبث أن تزول مع زوال تلك الظروف الجوية ، ومع – وهذا هو الأهم – زوال ما ينطبع فى أرواح هؤلاء المؤمنين وعقولهم من تصورات عن صاحب ، أو صاحبة ، الصورة[١٨] .

وبصرف النظر عن مدى اقتراب كلام بومبوناتزى من التفسير العلمى لهذه الظاهرة أو ابتعاده عنه ، وفضلاً عن ذكره مرايا الهواء ، حيث تابع أرسطو وغيره من الفلاسفة الذين تناولوا هذه الآثار العلوية ، فثمة فى كلامه أمران على جانب كبير من الأهمية بالنسبة إلى موضوعنا . أما الأمر الأول فهو يتعلق باشارته إلى عملية الإسقاط . فهذه العملية تشكل جانبًا أساسيًا من جوانب تجربة المرآة عمومًا ، وخاصة عند بعض المرضى النفسيين والعقليين . فوفقًا لها ، يرى الإنسان – أو إن شئت قلت : يُسقط الإنسان – نفسه أو بعض نفسه (بما فى ذلك ما يعتمل فى داخله من رؤى وتصورات وتمثلات وأخيلة ...) على الآخر ، أيًا ما – أو : من – كان هذا الآخر : إنسانًا أو هواء أو سحابة ... يكون له كالمرآة . ولئن كنا قد ذكرنا من قبل بعض الأمثلة على عملية الإسقاط هذه ، فى إطار حديثنا عن مرايا السحاب عند أريستوفانيس وشكسبير ، فإننا سوف نذكر فيما بعد (الفصل الأول من الباب الثانى) شواهد وأدلة كثيرة من الأدب والتحليل النفسى ، تبين مدى أهمية الإسقاط فى تجربة المرآة . أما الأمر الثانى فى كلام بومبوناتزى فهو إشارته إلى قوة الخيال من حيث تجسيد الأرواح . فثمة قبل بومبوناتزى بقرون عدة تراث ضخم عند متصوفة الإسلام والمسيحية (تمتد جذوره إلى أفلاطون وأفلوطين) ، يتناول ذلك « الخيال الخلاق » الذى ينشىء « عالم الخيال أو المثال » بتعبير ابن عربى (١١٦٥ – ١٢٤٠) والذى يقابل ما كان يطلق عليه فى اللاتينية mundus imaginalis وهو عالم « فيه تُروّح الأجساد وتُجسّد الأرواح » ، كما قال محسن فيض (القرن السابع عشر) . ولم يجد أصحاب هذا التراث – الذى سنعرض له بالتفصيل فى مواضع تالية – أداة أفضل من المرآة توضح فكرتهم تلك . فالصورة المرآوية يمكن اعتبارها كما لو أنها نقطة إلتقاء بين

المادى واللامادى ، أو « عتبة وسط » تقوم بين عالمين : عالم الأجسام وعالم الأرواح ، يتم عبرها الانتقال من أحدهما إلى الآخر ، كما يمكن من خلالها تحول أحدهما إلى الآخر ، ذلك لأن الصورة المرآوية تتميز أساسًا بأنها «خيال عينى» أو « واقع لا واقعى » .

القمر والنجوم وقطرات المطر والسحاب والهواء ، تؤلف كلها إذن مرايا سماوية ، وكأنما هى مشهد أو مسرح سماوى متعدد الجوانب ، فيه تنعكس الأشياء وتتجلى بأشكال مختلفة : مصغّرة ، ومكبّرة ، ومتعددة إلى مالا نهاية . ومثلما تنعكس فى هذه المرايا - السماوية قوس قزح أو الشموس والأقمار المتعددة ، وهى بلا حقيقة واقعية أو قوام مادى ، تنعكس فيها أيضًا انبعاثات الروح وفيوضاتها ، فتتخذ أشكالاً مرئية مجسمة .

هذا الالتقاء بين الروح والرؤية الذى يقلب - أو يعكس - الأضداد ، فتصبح الروح مرئية والمرئى روحانيا ، نجد بداياته الباكرة فى المذهب الأورفى وفى الأفلاطونية المحدثة . فالأمر لم يعد مجرد فكر ينعكس ، أو يتركز ، أو يتكثف فى الهواء ، وإنما عقول ترتكب الخطأ والخطيئة فى السماء ، فتُسقط نفوسها على الأرض ، فتتجلى هذه النفوس وتظهر بإضفائها الصورة على الأجسام . وقد قدّم أفلوطين (القرن الثالث الميلادى) وصفًا مفصلاً لهذه العملية فى « التاسوعات » ، وانتهى إلى ذكر العبارة الدالة التالية : « وما القول فى النفوس الإنسانية ؟ . إنها لترى صورها كما لو كانت منعكسة فى مرآة ديونيسوس ، ومن علٍ تهبط منطلقة نحوها »[١٩] . كانت النفوس إذن فى السماء ، حيث مقرها الأصلى بوصفها مخلوقات الله ، فلما وقعت فى الخطيئة ، هبطت من محلها الأرفع إلى الأرض ، وكأنها منجذبة نحو انعكاساتها الخاصة ، لتحلّ فيها .

كذلك قدّم برقلس (القرن الخامس الميلادى) تفسيرًا ميتافيزيقيا لمرآة ديونيسوس تلك ، حين ذهب إلى القول بأن « اللاهوتيين (يقصد : أتباع المذهب الأورفى) كانوا قد عدوا المرآة علامة على ذلك الإتجاه نحو تحقيق التمام أو الكمال الروحى للكون . وهذا هو السبب ، فيما يقولون ، فى أن هيفايستوس ، رب الحدادة ، قد صنع لديونيسوس مرآة . «فبينما يتأمل الإله ديونيسوس صورته فيها، إذ به يخرج من ذاته وينتشر فى جميع المخلوقات المتكثرة المقسمة »[٢٠]. وعلى هذا ، يجتمع معًا ، وفى جسم واحد لامع، ما هو روحانى وما هو مادى ، وتصبح المرآة هى نقطة الالتقاء والتقاطع بين هذين الضدين المتعامدين.

وإذا كان السحاب والهواء ، فضلاً عن القمر والنجوم ، مرايا سماوية ، فإن الماء يعتبر مرآة أرضية ، إن صح التعبير . فالماء حين يكون صافيًا لامعًا وساكنًا ، كما هو الحال في مياه البحيرات خاصة ، فإنه ليعكس – على نحو حقيقى وفعلى – كل ما يمر فوقه أو يقوم إلى جواره من أشياء وموجودات . ومن ثم ، ففى مقدورنا النظر إليه على أنه أول مرآة طبيعية في الوجود . ولقد كان أفلاطون هو أول من تكلم عن مرآة الماء عندما أراد أن يبين صعوبة ، بل واستحالة ، النظر إلى الشمس مباشرة ، بعد الخروج من داخل كهف مظلم . أما إذا نظرنا إليها من خلال إنعكاسها فى الماء ، فإن الصعب يصير سهلاً والمستحيل ممكنًا . ومن هنا كان استخدام ظاهرة الانعكاس ، بعد أفلاطون ، للتعبير عن الإدراك غير المباشر لما هو سام وغير قابل للإدراك ، أو الرؤية غير المباشرة لما لا تُحتمل رؤيته مباشرةً .

لكن أوفيد ، فى القرن الأول الميلادى وأثناء كلامه عن أسطورة نارسيسوس (أو نرجس كما شاع نطق اسمه فى العربية) ، هو الذى قدم ، بشىء من التفصيل ، مرآة الماء من حيث هى وسيلة لمعرفة الذات ، وإن كانت معرفة آسرة ومهلكة لصاحبها . وقد كان هذا هو أساس الربط الذى تمّ ، فيما بعد ، بين النرجسية بمعناها فى التحليل النفس ، أى من حيث هى حب الذات أو عشق الذات المفرط ، وبين المرآة وإدمان النظر فيها . غير أن تناول أوفيد لمرآة الماء وإن كان قائمًا على إدراك لخصائص المرآة بالمعنى الحقيقى وتوافرها فى الماء أيضًا ، فإنه كان فى نفس الوقت بداية لتراث هائل يأخذ الماء على أنه مرآة مجازية . وقد بلغ هذا التراث قمته فى كتاب بشلار (١٨٨٤ – ١٩٦٢) : « الماء والأحلام » . ولذلك سوف نعود مرة أخرى إلى مرآة الماء عند كلامنا عن المرايا المجازية .

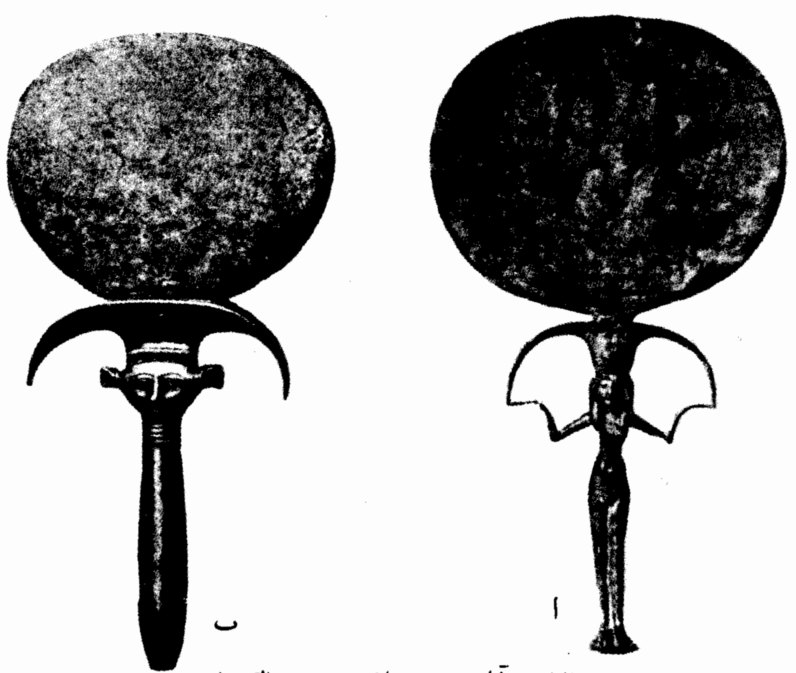
وهذا ينطبق أيضًا على عين الإنسان . فهى مرآة طبيعية ، تعكس على نحو حقيقى وفعلى ، مَنْ يقف أمامها وينظر فى حدقتها . وكان أفلاطون هو ايضًا أول من تكلم عن العين باعتبارها مرآة حقيقية وبالمعنى الحرفى . فالمحب والمحبوب ينعكس وجه كل منهما فى حدقة عين الآخر . ولكن حينما تُعدّ العين مرآة للروح أو النفس ، فإنها بذلك لا تكون مرآة حقيقية « حرفية » ، وإنما هى مرآة مجازية أو رمزية . ولذا سوف نعود إليها بعد قليل عند كلامنا عن المرايا المجازية .

(ب) المرايا الصناعية :

لو سلمنا بأن الماء كان أول مرآة طبيعية فى الوجود ، ففى استطاعتنا أن نفترض أن الإنسان عندما رأى انعكاس وجهه مهتزًا مع رقرقة مياه النهر أو البحيرة ، أحسّ بالحاجة

إلى أن يكون هذا الانعكاس دائما إلى حد ما ، لا يجرفه تدفق المياه أو تمحوه سرعة الرياح . من هذه الحاجة اخترع الإنسان المرآة وقام بصناعتها . وكان ذلك فى مصر القديمة ، حوالى ٣٠٠٠ ق .م . فالمصرى القديم هو إذن وفى رأى أغلب الباحثين أول من صنع مرآة من المعدن اللامع ، بعد أن سطّح مستوى دائرة مستديرة وجعل لها يدًا . وقد اختلف المعدن من قصدير ونحاس ورصاص إلى برونز ، وإلى فضة ، وأحيانًا من ذهب مختلط بالفضة ، وهو ما يسمى بالالكتروم Electrum ، إلى ذهب خالص[٢١] .

ولئن كان صنع المرايا عند المصرى القديم يرتبط ارتباطا مباشرًا بالتزين وصنع أدوات الزينة الأخرى (كالمكحلة) لدى النساء خاصة ، فإنه قد ارتبط أيضًا ، وعلى نحو غير مباشر ، بمعتقداته وابداعاته العلمية والفنية الأخرى . فأمله فى البقاء والخلود ، ورغبته فى أن تكون صورته وملامحه الذاتية دائمة على قدر المستطاع ، أدياه إلى أن يحول ملامحه إلى تمثال آدمى جاف مع جسده . هنا ابتدع مع علم التحنيط مومياء من أحب من عائلته أو أصدقائه ، وأوصى ايضًا بأن يحنطوه بعد حياة ، كان يرجو لو طالت أكثر . ولكنه كان يربط بين إيمانه بالخلود واعتقاده الواثق بأن ملامحه الذاتية



(١٢) مرآتا يد برونزيتان من مصر القديمة
(أ) مقبض على هيئة فتاة (ب) مقبض على هيئة رأس حاتور حوالى ١٤٠٠ ق .م

ستبقى أبدًا . ولكى يؤكد هذا ابتدع النقوش والتماثيل والأقنعة حتى تدب فيها الحياة عند البعث . كذلك تصور أن للإنسان ثلاث صور أو نسخ من الروح ، لكل منها وظيفة محددة : الأولى تسمى « با » ترفرف كعصفور صغير ، رأسه صورة مصغرة جدا من رأس وملامح وجه المتوفى ، دفين القبر . والثانية تسمى « كا » ، كان المصرى القديم يتخيل أنها قادرة على التمتع بأطاييب الطعام والشراب المنقوشة الملونة أو المحفورة على الجدران أو موائد القرابين ، وهى أقرب إلى « القرين » فى الأدب الرومانسى الأوربى ، أو « الهادى الروحى » أو « المَلَك » فى التصوف الإسلامى . أما الروح الثالثة فهى « أخت » ، وهى الظل الأبيض أو الجسد الشفاف الذى سيحل محل المومياء ، لو تعرضت لأى عبث أو سرقة واغتصاب أو فناء .

فإذا ما انتقلنا ، فى تتبع تاريخ المرآة ، إلى اليونان ، وجدنا تطورًا هامًا فى صنعها ، تمثل فى زيادة صقل سطوح المرايا ، وقد كانت لا تزال معدنية كلها ، فأصبحت الصور المنعكسة عليها أكثر وضوحًا وجلاءً مما كانت عليه عند قدماء المصريين . وإذا كان هؤلاء لم يعرفوا إلا مرآة اليد الصغيرة فقط ، فإن الإغريق قد أضافوا إليها – بعد تطويرها وتطوير مقبض اليد – نوعين آخرين : المرايا ذات القاعدة ، متفاوتة الأحجام والأشكال ، والمرايا ذات الغطاء . وكان النوع الأول يوضع ، فى الأعم الأغلب ، على المناضد فى وضع عمودى ، خاصة إن كانت المرآة صغيرة الحجم . وأما النوع الثانى فقد كان يعلق على حوائط المنزل لأغراض الزينة أو الديكور(٢٢) .

عرفت المرأة الإغريقية – مثل المرأة الفرعونية قبلها – استخدام المرآة من أجل التزين والتجمل . وكانت مرايا النساء الجميلات مشهورة ومعروفة . فقد كتب الفيلسوف أرستبس مؤلفًا عن مرآة لائيس Lais التى كان معجبًا بها . وفى هذا الصدد يقول فرنان Vernant أحد المتخصصين فى الحضارة اليونانية ، ما نصه : « المرآة فى الحياة اليومية عند قدماء الاغريق قُنية نسائية على الأصالة . ذلك لأنها تُرى (بكسر الراء) المرأة سحر جمالها ، ونضارة جسمها ، وجاذبية نظرتها .. فالمرأة تستعمل المرآة لكى تعرف ، وهى (أى المرآة) تُريها وجهها ، نفسها . ورؤية المرأة نفسها فى المرآة (أو « التمرأى » ، إن جاز لنا نحت هذا الفعل العربى ترجمة للفعل الفرنسى se mirer) معناه أن يسقط وجهها أمامها على سطح المرآة ، فتكون فى حال من المواجهة للذات ، أى تكون وجهًا لوجه مع نفسها ، وبالتالى تزدوج حين تصبح ، وهى تبحث عن ذاتها ، شكلاً يُشاهَد ويُلاحَظ

كما لو كان شكلا آخر غيرها . والحق أنه ما من وسيلة لمعرفة الذات غير تلك المواجهة عبر المرآة ، حيث يرى الإنسان نفسه وهو يرى نفسه ، أو حيث ينظر إلى نفسه وهو ينظر إلى نفسه . والجدير بالملاحظة هنا أن اللفظ اليونانى الدّال على الوجه ، وهو **prósopon** معناه : ما يقدمه الإنسان من ذاته أمام نظر – أو فى نظر الآخر ، هو واجهة الإنسان وخاتم هويته وطالع ذاتيته . فالإنسان وهو يرى وجهه فى المرآة ، فإنه يعرف نفسه كما يعرفه غيره أو الآخرون : وجهًا لوجه ، ومن خلال تقاطع أو تصالب النظرات »[٢٣] .

وعلى الرغم مما يبدو فى تحليل فرنان من استعانة باصطلاحات فلسفية معاصرة كتلك التى نجدها عند سارتر فى كلامة عن النظرة أو ميرلو بونتى فى كلامه عن الرائى – المرئى ، فانه يعدّ تعبيرًا أمينًا عن إحدى الأفكار الأساسية فى الثقافة اليونانية القديمة ، ونعنى بها فكرة « معرفة النفس نفسها بنفسها » . ففى القرن السادس قبل الميلاد كان ثمة قول محفور على حائط معبد أبوللون فى دلفى ، هو : « اعرف (أو تعرف على) نفسك » **gnothi sauton** ثم اعتنقه سقراط ، حتى صار قولا مأثورًا منسوبًا إليه ، وإن إتخذ هذه الصيغة التالية : « إعرف نفسك بنفسك » ولو أضفنا إلى ذلك مارواه ديوجين اللائرسى عن سقراط أنه « كان يدعو الشباب إلى إدامة النظر إلى أنفسهم فى المرآة (التمرأى se mirer) ، فإن تبينوا ما يتمتعون به من جمال ، كان هذا مدعاة للفخر ، وإن تبينوا ما هم فيه من قبح ، بحثوا عن طريقة لإخفاء سوءاتهم بالتعلم والتربية وحسن الخلق »[٢٤] – نقول : لو أضفنا هذه الدعوة السقراطية ، أى إدامة النظر فى المرآة ، إلى تلك العبارة : « اعرف نفسك بنفسك » ، لتبين لنا ما فى تحليل فرنان من صدق فى التعبير عن فكرة رئيسية فى الثقافة اليونانية ، لا تُفهم حق الفهم إلا على ضوء هذا الفعل من النظر فى المرآة (أو التمرأى) الذى يتيح للإنسان أن يكون فى نفس الوقت شاهدًا ومشهودًا ، عارفًا ومعروفًا ، فيرى نفسه كآخر مرئى .

على أننا نجد هنا ايضًا نقلة هامة من المرآة الحقيقية المصنوعة ، أى المرآة بالمعنى الحرفى ، إلى المرآة – الرمز والمجاز ، من فعل النظر فى المرآة إلى فعل النظر فى النفس ، من تجمل المرأة وتزينها إلى كمال النفس وحسن الخلق عند الإنسان عمومًا ، من الواقع إلى المثال . فكيف تمت هذه النقلة ، ومتى ؟

كتب هرتلاوب Hartlaub فى معرض حديثه عن مدى التطور الذى طرأ على صنع المرآة عند الإغريق ، يقول : « تميزت الروح الهللينية بخصائص عدة ، من أهمها أن الإنسان قد وضع نفسه محل الكون معيارا لكل شىء ، وأن الجمال الجسدى يستحق

الرعاية والعناية إلى حد كبير ، ولكن ينبغى أن يدعمه جمال داخلى روحى ، حتى يصل إلى درجة الكمال . بحسب هذه القيم التى بثتها تلك الروح وأشاعتها ، كان لابد أن تأخذ المرآة معنى خاصا ، فلم تعد مجرد أداة للتزين والتجمل ، بل أصبحت ذات قيمة روحية ومكانة مقدسة »[٢٥] .

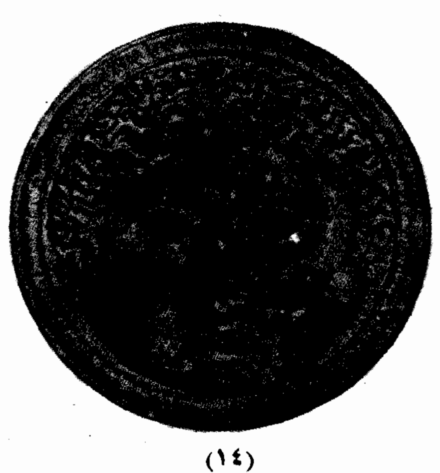
وفى رأى هرتلاوب أن هذه القيمة الروحية أو المكانة المقدسة التى نالتها المرآة فى اليونان لا ترجع إلى النوع الأول من المرايا ، أى المرايا ذات القاعدة التى عُرفت فى القرن السادس قبل الميلاد ، وإنما ترجع إلى النوع الثانى ، وهو المرايا ذات الغطاء التى لم تُعرف إلا فى حوالى منتصف القرن الرابع قبل الميلاد . فهذه المرايا هى المرايا الهللينية على الأصالة . فقد كانت تتميز بما يصنعه الصانع الاغريقى على سطوحها اللامعة من حفر وإبراز لأشكال الآلهة المختلفين : أفروديتى ، وأدونيس ، وإيروس .. إلخ . وكان من شأن الحفر والبروز أن يجعلا منها مرايا مقعرة إلى حدما ، فتظهر صور الناظرين فيها على غير ما هى عليه فى الواقع والحقيقة ، فضلاً عن التداخل الذى يحدث بين صور هؤلاء الناظرين وأشكال الآلهة المختلفة ، فيؤدى هذا كله فى النهاية إلى التقاء أو تقاطع الواقع بالمثال والحقيقة بالخيال فى بؤرة واحدة وفى وسيلة واحدة هى المرآة . ومن هنا ، ومن خلال هذه الألوان من البروز ، وكذلك الحفر ، نشأت تلك السلسلة من « علامات – » أو « رموز – » المرآة Spiegl - Emblemata التى حفل بها تاريخ الفكر من بعد[٢٦] .

منذ ذلك الوقت البعيد وحتى الآن ، وثمة تداخل بين المرآة الحقيقية ، سواء كانت صناعية أو طبيعية ، وبين المرآة المجازية ، رمزًا كانت أو أمثولة رمزية (ليجورة) أو استعارة أو صورة فنية .. مما يصعب معه التمييز الدقيق والقاطع بينهما ، بل وبين ما يندرج تحت كل منهما من أنواع فرعية ، إلا إذا حددنا معايير للتفرقة والتمييز بينها ، وهو أمر يختلف من فيلسوف إلى فيلسوف ، ومن باحث إلى آخر ، حسب اختلاف فلسفة كل منهم أو وجهة نظرة .

ولكن حسبنا هنا أن نتكلم ، باختصار وفى إطار موضوعنا ، عما أثاره اختراع المرآة عند الاغريق من اهتمام علمى ببعض الأمور والمسائل ، وتفسيرها على أساس فكرة فلسفية كان منشؤها الأصلى فعل النظر فى المرآة ، ونعنى بها فكرة الانعكاس . أما هذا العلم فقد كان يسمى عندهم باسم « قاطوبطريقا Catoptrique أى المرآويات أو علم المرايا ، وهو يتناول على وجه التحديد كيفية رؤية صور الأشياء منعكسة على – وعن – السطوح الصقيلة اللامعة ، أى المرايا . وهذا ما عبر عنه ابن الهيثم فيما بعد بقوله : « إدراك صور المُبصَرات بالانعكاس » .



(١٣)
رأس سيدة . نحت بارز لمرآة ذات غطاء ،
اليونان ٤٠٠ ق. م. نيويورك ، متحف متروبوليتان



(١٤)
جورجونه . نحت بارز لمرآة ذات غطاء
اليونان ، ٤٠٠ ق. م. ، أثينا ، المتحف القومى

فأفلاطون مثلا نحا فى مسألة كيفية الرؤية أو الابصار منحىً مؤداه أن البصر ينبعث منه ما أسماه « بالنار الإلهية » أو « بالقوة النورية » ، وهوما شاع تسميته عند الإسلاميين بالروح الباصر . وهو فى زعم الأفلاطونيين من جنس النور الذى ينبعث من الأجسام المضيئة بذاتها وتستضىء به الأجسام الكثيفة .

فإذا خرجت النار الإلهية من البصر فى ضوء النهار اتصلت بذلك النور الذى من نوعها ، وإذا اتصل المثل بالمثل (أو الشبيه بالشبيه) على هذه الكيفية اندمجا واتحدا وتكوّن منهما « الشعاع » الذى به يدرك البصر المُبصَر. ومضى أفلاطون يبين كيفية رؤية المبصرات فى المرايا ، فذهب إلى أن إدراك صورة المُبصَر بالانعكاس هو باتصال النار الإلهية بالنور الذى من نوعها عند السطح العاكس. وحدوث هذا الاتصال على هذه الصفة ينشأ عنه انقلاب الصورة، فتدرك ميامن الصورة عند مياسرها ومياسرها عند ميامنها[٢٧] . أما أرسطو وإن عارض مذهب أفلاطون فى القول بالشعاع الذى يعزى إليه فى نهاية الأمر الرؤية أو الإبصار ، فقد لجأ إلى فكرة الانعكاس فى كتبه الطبيعية عند تفسيره بعض الظواهر الضوئية والجوية مما يُرى فى السماء ، كالأثرين قوس قزح والهالة ، على نحو ما بينا من قبل .

لكن معالم علم المرايا لم تأخذ فى التحدد والوضوح إلا فى العصر السكندرى ، ثم فى العالم الإسلامى ، وانضوى تحت لواء علم أوسع هو « علم البصريات » (الأوبطيقا) Optique أو ما كان يسميه الإسلاميون « علم المناظر » .

ففى العصر السكندرى ، وفى القرن الثالث قبل الميلاد ، وضع إقليدس كتابا فى علم المناظر ، نُقل إلى اللاتينية عن الترجمة العربية (التى كانت فى أغلب الظن منقولة عن تحرير ثاوون Theon السكندرى فى القرن الرابع بعد الميلاد) .

وكانت أبحاث الكتاب تدور حول « ما يعرض من الاختلاف فى عظم المُبصَر تبعًا لاختلاف بعده ، وفى وضعه بالإضافة إلى غيره » . وقد بنى هذه الأبحاث وما تتضمنه من نظريات على مقدمات ، كانت تعتمد أساسًا على فكرة الشعاع الصادر عن العين ، وانعطافه ، أى انعكاسه ، من الجسم الصقيل كالمرآة . كذلك نُسب إلى بطليموس (منتصف القرن الثانى الميلادى) كتاب فى المناظر ، نُقل أيضًا إلى العربية ومنها إلى اللاتينية فى القرن الثانى عشر . وقد فُقد الأصل اليونانى والترجمة العربية على السواء ، وإن كان لابن الهيثم تلخيص له . ويتألف الكتاب من خمسة أجزاء ، أو مقالات بحسب تعبير الإسلاميين ، لعل أهمها تلك المقالة الثانية التى تتعلق « بذكر الأمور المرتبطة بألوان المبصرات وأوضاعها وعظمها وتجسمها ، وغير ذلك مما يسميه ابن الهيثم المعانى المبصرة ، وكيفية إدراكها وما يعرض لها من أغلاط » . وتناول فى مقالاته الأخرى الانعكاس عن سطوح المرايا المختلفة ، ومنها الكرية المحدبة والمقعرة والاسطوانية والمخروطية . وفضلاً عن كتاب المناظر لبطليموس ، كانت هناك أبحاث خاصة بالمرايا المحرقة لأرشميدس (القرن الثانى بعد الميلاد) ، ويقال أن له كتابًا فى « علم المرايا » ، وإن كان هذا القول لم يثبت حتى الآن . كما كتب أنثيميوس Anthemios (القرن السادس الميلادى) بحوثًا تتناول انعكاس ضوء الشمس عن المرايا الكرية المقعرة ، وبيّن ايضًا كيفية اتخاذ مرايا مستوية كثيرة العدد يضاف بعضها إلى بعض بحيث تنعكس أشعة الشمس عنها جميعًا على نقطة واحدة يحدث فيها إحراق شديد . وأخيرًا لابد من ذكر كتاب إيرون Heron السكندرى (القرن الثانى الميلادى) فى المرآة ، وكان معروفًا لدى الإسلاميين بكتابه فى الحيل .

عرف المسلمون هذا التراث السكندرى فى علم المرايا ، فقاموا بنقله إلى العربية إما كاملا أو بعد تعديلات وتحريفات . وبعد أن شرحوا غوامضه ، أضافوا إليه إضافات بالغة الأهمية . ولاشك أن هذا الجهد الكبير قد وصل إلى الذروة فى كتاب « المناظر » لابن الهيثم ، دون إغفال دور السابقين عليه من أمثال ابن سينا ، خاصة فى جزء الطبيعيات من « الشفاء » ، وكذلك الكندى (المتوفى ٨٧٣م) الذى وضع كتابًا كاملاً فى علم المناظر ، نقل إلى اللاتينية تحت عنوان De Aspectibus ولم يزل الأصل

العربى مفقودًا حتى الآن . وكل هذا التراث السكندرى والإسلامى قد تمت ترجمته إلى اللاتينية ، فعرفه علماء أوربا وفلاسفتها ، وتأثروا به ، وأضافوا إليه[٢٨] .

ونحن بهذه الإطلالة الخاطفة على مجهودات هؤلاء العلماء والفلاسفة لا يعنينا مدى صحة أقوالهم من الناحية العلمية ، فقد تجاوز علم البصريات فى مرحلته الراهنة نظرياتهم . وهذا أمر طبيعى فى تطور العلم . ولكن الذى يعنينا فى المقام الأول ، من نشأة هذا العلم الذى يتناول المرايا وانعكاساتها ، وزوايا سقوط الشعاع وانعكاسه « عن » سطوح المرايا ، وكيفية إدراك البصر لصور المُبصَرات .. إلى آخر هذه المسائل العلمية ، أن فى أقوال المشتغلين به كانت توجد إشارات إلى الانعكاس المرآوى ، من حيث اختلافه عن الأصل ، أو من حيث هو انعكاس يتجلى « على » سطوح المرايا ، مما يعنى تناوله من زاوية فلسفية أنطولوجية أيضًا ، فهو خيال ، لكنه عينى ومتعين ، أى أن له وجودًا منظورًا وتجسمًا على نحو من الأنحاء . كذلك نجد فى أقوالهم إشارات إلى خصائص المرآة ، أو على الأدق أفعالها الغريبة ، مثل قلب الصورة أو عكسها ، وتياسر الصورة وتيامنها ، وتجميع أشعة الشمس كلها فى نقطة واحدة لإحراق مايُراد إحراقه .. وغير ذلك من أفعال مثيرة للدهشة ، تدخل فى باب « سحر المرآة » و « مرآة السحر » .

ولكن قبل أن نتناول هذا النوع من المرايا وأفعالها العجيبة ، علينا أن نتوقف قليلاً لنتكلم عن مرحلة هامة فى تاريخ المرآة ، هى مرحلة المرآة المصنوعة من زجاج :

ففى مستهل القرن السادس عشر ، وفى فينسيا (البندقية) بإيطاليا على وجه التحديد ، بدأت صناعة المرآة الزجاجية بمعناها المعروف لنا الآن . صحيح أن الرومان - وكذلك العرب - كانوا يستخدمون الزجاج لصنع المرايا ، لكن أرضية هذه المرايا كانت معتمة بحيث لا تظهر عليها الصور واضحة وضوحًا كافيًا ، فكانت بذلك أقرب إلى الصور المنعكسة على سطح المعادن المصقولة . أما فى القرن السادس عشر ، وحتى قبل اكتشاف البللور الزجاجى بعد ذلك بما يقرب من مائة عام ، فقد تقدمت صناعة الزجاج إلى الحد الذى أمكن معه - عن طريق طلاء سطحه بمزيج من الفضة والزئبق - اختراع مرآة ممتازة . وقد ترتب على ذلك - فيما يقول مؤرخ الحضارة الأمريكى لويس ممفورد - « أن أصبحت المرايا الكبيرة رخيصة الثمن نسبيا ، كما أصبحت مرآة اليد فى متناول الإنسان العادى . فإذا استثنينا الانعكاسات على سطح الماء وسطوح المعادن المعتمة ، فلربما كانت هذه هى المرة الأولى التى تمكن فيها الإنسان من أن يرى صورة عن نفسه مطابقة لما يراه الآخرون »[٢٩] .

ومع التوسع فى تصنيع المرايا الزجاجية ، سرعان ما انتشر استخدامها وانتقل من إيطاليا إلى بقية بلدان أوربا : ألمانيا وهولندا وفرنسا ، وأخيرا إلى إنجلترا مع بداية القرن السابع عشر . فقد كان للمرآة الزجاجية فى ذلك الوقت سحر غير مسبوق ، نظرًا للمادة التى صنعت منها وما كانت تمتاز به من خصائص بصرية فريدة . كما كانت تتمتع – شأنها شأن كل جديد – بجاذبية لاتقاوم ، فاكتسبت بالتالى مكانة رفيعة باعتبارها أعجوبة العصر التكنولوجية (مثل آلة التصوير الفوتوغرافى فى القرن التاسع عشر) . وقد تجلى هذا الإحساس بالعجب والإعجاب إزاء المرآة فى ميادين متعددة من ثقافة القرنين : السادس عشر والسابع عشر ، بما فى ذلك ثقافة الحياة اليومية ذاتها .

وفى وصف هذا الإحساس الذى وصل إلى حد الهوس آنذاك ، كتب جرابز Grabes يقول : « صارت المرايا الزجاجية محلا للإعجاب الشديد ، وموضع رغبة فى الإقتناء عارمة ، ومن مستلزمات الموضة السائدة التى لاغنى عنها . فقد كانت المرايا الصغيرة توضع فى علب أو حقائب من العاج أو المعدن النفيس ، وكانت تُربط فى شريط من القماش أو سلسلة معدنية رقيقة وتعلق حول الخصر . أما مرايا اليد الأكبر أو المرايا ذات القاعدة فكانت تصمم مقابضها وقواعدها من الذهب ، أو الفضة ، أو الصلب ، أو القصدير ، وكانت توضع فى أطر مزخرفة ، ومطعمة أحيانًا بالأحجار الكريمة »[٣٠] .

لذلك أصبحت المرآة موضوعًا أثيرًا لدى الفنانين ، نجدها على أنحاء شتى فى أعمالهم الفنية ، من نحت وتصوير وحفر على الخشب أو المعدن . نذكر على سبيل المثال لوحات « فينوس » التى رسمها كل من تتسيانو وروبنز وبلاثكث ، وكذلك لوحة « زواج أرنولفينى » لفان إيك ، واللوحة – التحفة « الوصيفتان » لبلاثكث ، حيث تقوم المرآة بالدور الرئيسى فى العمل الفنى بأسره . كما كانت المرآة توجد فى رسوم على هواش المخطوطات والكتب النادرة ، وفى الرسوم الدينية متعددة الموضوعات . وكانت المرايا الصغيرة تعلق فى البداية على حوائط الكنائس ، ثم ظهرت بأحجام أكبر فى المبانى العامة والمنازل ، وأخيرا أصبحت هى مركز جذب الأنظار فى غرف وصالات المرايا التى كانت تملأ قصور وقلاع القرن السابع عشر .

بل كانت المرآة الزجاجية أكثر من مجرد أداة من أدوات الموضة أو عنصر من عناصر الإبداع الفنى ، إذ صارت أيضا ، ومرة ثانية ، موضوعا من موضوعات الاهتمام أو البحث العلمى . فمثلما كانت مثيرة لانتباه وعجب الإنسان العادى ، كانت مثيرة لاهتمام وشغف العلماء والفلاسفة الطبيعيين ، على نفس النحو - وإن زادت الدرجة - إذ كانت فيه المرآة عمومًا موضع إهتمام علماء العصر السكندرى قديما والإسلاميين فى العصور الوسطى . من هؤلاء نذكر فقط وعلى سبيل المثال ليوناردو دافنشى فى كلامه - لاباعتباره فنانا فحسب بل وأيضا باعتباره عالما - عن المرآة من حيث هى دليل نافع ، لابد أن يهتدى به الفنان فى عمله الابداعى ، وكرشر الذى كان معنيا ببيان الخصائص البصرية التى تتميز بها المرآة ، وديلا بورتا الذى قام بتجارب على تلك المرايا التى تمسخ الأشكال وتحولها ، وصمّم تخطيطات لغرف من المرايا ، تضّاعف وتتكرر فيها الانعكاسات إلى ما لانهاية ..

غير أن اختراع المرآة الزجاجية فى ذلك الوقت ، كان له تأثير هائل على نمو الشخصية والوعى بالذات . وهذا ما أكّده لويس ممفورد الذى تناول - من زاوية الحضارة والمدنية . تلك العلاقة الوثيقة بين المرآة من حيث هى أداة تقنية وبين الوعى الذاتى . فقد كتب يقول : « إن المرآة كان لها تأثير كبير على نمو الشخصية وتطورها ، وأيضا على مفهوم « الذات » نفسه . ولم يتحقق ذلك التأثير بشكل ظاهر وعلى نحو جذرى إلا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر .. ولسنا نغالى إن قلنا : إن مع تطور الوعى الذاتى ، والإستبطان ، ومحادثة المرآة .. ومن هذا الاهتمام الذى أبداه الإنسان بصورته ، نشأ الإحساس بالشخصية المستقلة ، وإدراك الصفات الموضوعية لهوية الإنسان وذاتيته »[٣١] . لكن الجديد الذى يضيفه ممفورد بحق إلى موضوع العلاقة بين المرآة والوعى بالذات هو إعتقاده بأن ازدهار فن السيرة الذاتية إنما يرجع إلى ذلك الوقت الذى توصل فيه الإنسان إلى صنع مرايا جيدة[٣٢] ، وهو اعتقاد سوف نتوقف عنده طويلا فى الفصل الثانى من الباب الثانى ، لما فيه من جدة وطرافة .

■□■

المرايا المجازية

تصنيف على أساس عنوان – المرآة :

يألف القارئ الحديث لفظ « المرآة » عنوانًا – أو جزءًا من عنوان – العديد من الكتب والدوريات ، بل والمجلات والصحف ، المتنوعة وبمختلف اللغات . وهذه الظاهرة ، أى عنوان المرآة ، ليست جديدة ، وإنما هى إمتداد لتراث طويل ، نستطيع أن نرجع به القهقرى حتى العصور الوسطى فى العالم المسيحى والعالم الإسلامى على حد سواء . فقد كان لفظ « المرآة » بالعربية ، أو اللاتينية وهو speculum يتردد فى عناوين المؤلفات على سبيل الرمز والمجاز فى الأعم الأغلب .

والحق أن الكتب التى تحمل فى عنوانها لفظ المرآة بالمعنى المجازى ، هى من الكثرة بحيث يصعب حصرها . ويزداد الأمر صعوبة ، لو أردنا تصنيفها إلى أنماط وفئات . صحيح أن ما يجمع بين كل عناوين – المرآة هذه أن المجاز فيها يتمثل فى اعتبار الكتاب مرآة . وعلى ذلك ، فإننا ننظر – نحن القراء – إلى الكتاب « كما لو كان » مرآة . ولكن ، ماذا بعد هذا ؟ . ماذا بعد أن نعرف أن الكتاب هو كالمرآة وليس مرآة حقيقية ؟ . لابد من اتخاذ خطوة أبعد وأهم ، وهى خطوة تصنيف تلك العناوين إلى أنواع وأنماط ، وفقًا للمادة التى يقدمها الكتاب – المرآة . وهذا ما قام به جرابز فى كتابه الذى يتناول – بحسب ما جاء فى عنوانه الفرعى – « استمرار وأصالة مجاز – المرآة فى عناوين كتب العصور الوسطى والأدب الانجليزى ابتداءً من القرن الثالث عشر حتى القرن السابع عشر » . وعلى الرغم من اهتدائنا بتصنيفه فى خطوطه العريضة ، فإننا سنضيف إليه عناوين بعض الكتب من تراثنا العربى : القديم والحديث على السواء ، وبعض التحليلات التى تخدم أغراض بحثنا .

· يقول جرابز : « فى استطاعتنا أن نميز أربعة أنماط من المرايا المجازية فى عناوين هذه الكتب ، دون أن نضطر إلى الدخول فى تفاصيل ما تتضمنه من مواد :

١ – مرآة تعكس الأشياء كما هى موجودة فى الواقع .

٢ – مرآة تبين الطريقة التى ينبغى ، أو لا ينبغى ، أن تكون عليها الأشياء .

٣ - مرآة تبين الطريقة التى سوف تكون عليها الأشياء فى المستقبل .

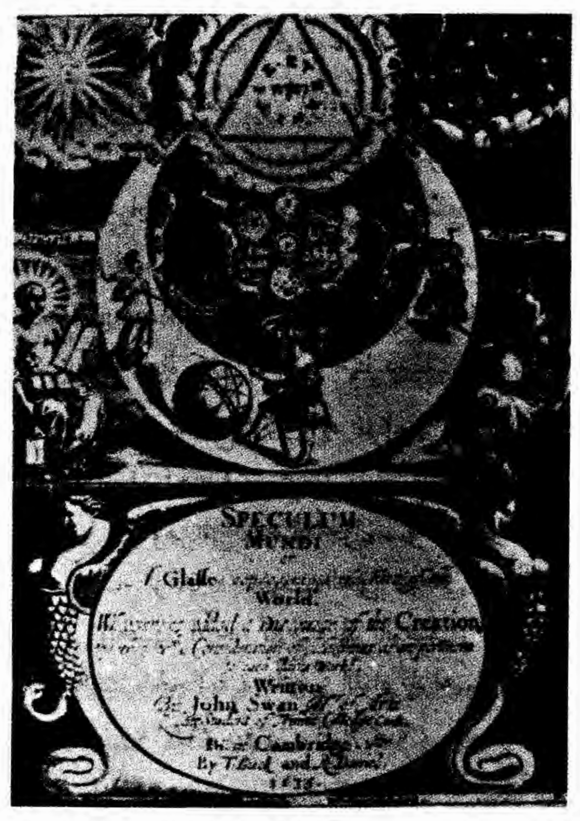
٤ - مرآة تبين ما هو موجود فقط فى مرآة أو خيال الكاتب »[٣٣] .

أما النمط الأول من المرايا فهو يقدم معلومات عن وقائع ، جغرافية أحيانًا وتاريخية أحيانًا أخرى . فهى إذن مرايا معلوماتية وقائعية ، إن صح هذا التعبير . وتشمل دوائر المعارف التى كانت تؤلف فى العصور الوسطى ، وتحمل عنوان : « المرآة speculum » ، مثل « مرآة العالم » Speculummundi لجون سوان (القرن الخامس عشر) . فدائرة المعارف هنا تعتبر كمرآة ينعكس فيها العالم كله إنعكاسًا أمينًا دقيقًا ، فيما تقدمه عنه من معلومات .

ويحفل تراثنا العربى بهذا النمط من الكتب - المرايا . فبعضها أقرب إلى دوائر المعارف التى تشمل رصدًا لوقائع ، أو أحداث ، أو أخبار ، مثل « مرآة الزمان » لابن الجوزى (القرن السادس الهجرى) ، وهو من ثمانية أجزاء ، و « مرآة الجنان وعبرة اليقظان فى معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان » لعفيف الدين اليافعى (القرن الثامن الهجرى) ، وهو من أربعة أجزاء ، وبعضها الآخر أقرب إلى الوصف الجغرافى أو الخريطة ، مثل « مرآة الحرمين أو الرحلات الحجازية » تأليف اللواء إبراهيم رفعت باشا قومندان حرس المحمل » ، وهو من جزئين (١٩٢٥) ، و « مرآة الأمم » ، وهو لم يعلم مؤلفه ولا تاريخه .

وفيما يتعلق بهذا النمط من المرايا المعلوماتية الوقائعية ، نعتقد أن سبب اختيار المؤلف لمجاز - المرآة عنوانًا لكتابه واضح تمامًا وبسيط جدًا ، فهو يكمن فى تلك المماثلة Analogie الواضحة بين ما يقوم به الكتاب من عرض وتمثيل للوقائع (الماثلة فى العالم) وبين ما تقوم به المرآة من عكس ونقل أمين للماثل أمامها ، فثمة فى الحالتين : ماثل وممثول ، والفعل الذى يقوم به الكتاب والمرآة واحد ، هو « التمثيل » أو « العرض » vorstellen ولقد كان هذا الاختيار - فيما يقول جرابز - مقصورًا بالنسبة إلى تلك المؤلفات التى كان الغرض منها تقديم - وإن شئت قلت : تمثيل أو عرض - مكثف ومضغوط ، ولكنه محيط وشامل ، لواقع أكبر وعالم أوسع ؛ « لأن المرايا فى العصور الوسطى ، وفى انجلترا حتى القرن السابع عشر ، كانت فى معظمها محدبة : تعكس وتختصر ، تعرض وتضغط فى آن واحد ، مما تؤلف هنا مماثلة مزدوجة بين المرآة والكتاب »[٣٤] .

وأما مرايا النمط الثانى التى تبين الطريقة التى ينبغى ، أولا ينبغى ، أن تكون عليها الأشياء فهى تشتمل على تلك الكتب التى تقدم النصائح أو الوصايا ، أو النماذج البشرية الصالحة والمثالية ، فإن عمل بها القارئ واقتدى بها صلحت نفسه وصفى



(١٥) جوان سوان ، مرآة العالم ، الطبعة الانجليزية ١٦٣٥.

قلبه ، وأصبح « مثل » هذه النماذج المثالية من البشر والرسل ، بل وصار إلهيا ، إذ سيكون فى هذه الحالة الأخيرة « على الصورة الإلهية التى خلقه الله عليها » . فهى إذن كتب – مرايا تعليمية ، هدفها تربية النفس وتهذيبها وتثقيفها ، وذلك بأن تعكس أمامها لا الواقع وإنما « المثل الأعلى » أو « المثال » أو « الصورة الإلهية » ، صورة الإنسان الكامل . ولعل أول كتاب من هذا النمط هو « مرآة أوغسطين Speculum Augustini » ، وهو عبارة عن مجموعة من الآيات المختارة من الكتاب المقدس بعهديه : القديم والجديد ، يقرؤها كل من يريد أن يكون قديسًا ، نقى القلب ، فيرى الله عيانًا : « طوبى للأنقياء القلب ، لأنهم يعاينون الله (انجيل متى ، ٥ ، ٨) . كما كانت كتب من قبيل : « مرآة القضاة » و « مرآة الحكماء » ، و « مرآة الأمراء » و « مرآة التجار » ... وكلها تبين للقارئ الطريقة التى ينبغى عليه إتباعها ، لكى يكون قاضيا مثاليًا أو حكيمًا مثاليًا ، أو أميرًا أو تاجرًا مثاليًا . ولئن كانت هذه الكتب

تقدم نماذج إيجابية ، فقد كانت هناك كتب أخرى تقدم نماذج سلبية لا ينبغى على القارئ الاقتداء بها ، مثل « مرآة السكارى » و«مرآة الحمقى» و«مرآة الحظاة»... إلخ .

وفى التراث العربى نجد الكثير من هذه الكتب - المرايا التعليمية والأخلاقية ، نذكر منها « مرآة الرشاد فى الوصية إلى الأحبة والأولاد » لعبد الله المامقانى (النجف ، ١٣٤١ هـ .) ، و « مرآة الكمال » لنفس المؤلف ونفس العام ، و « مرآة العارفين فى ملتمس زين العابدين » ، و « مرآة الحسن » ، وهى كلها مرايا ترشد من يمعن النظر فيها إلى « الكمال » و « الحسن » . وفى المقابل نجد الكتب التى قدمت نماذج سلبية من البشر ، ينبغى الحذر منها والإبتعاد عنها ، مثل « أخبار المغفلين » و « أخبار البخلاء » ، وهى وإن لم تحمل فى عناوينها مجاز - المرآة ، فإنها تشير إليه صراحة فى مقدماتها .

ولكن إذا كان السبب فى اختيار مجاز - المرآة فى النمط الأول واضحًا ، وهو المماثلة بين الكتاب والمرآة فى « التمثيل » ، أو العكس ، أى النقل الأمين للأشياء على ما هى عليه فى الواقع ، فإن سبب اختياره فى هذا النمط الثانى يبدو أقل وضوحًا ؛ إذ كيف تعكس المرآة ما هو غير واقع ، أو غير موجود وكائن فى الواقع ؟ ، كيف تعكس « المثال » ، أو « المثل الأعلى » ، أو « ما ينبغى أن يكون » ؟ . وربما كانت الاجابة عن هذا التساؤل - الذى يسرى أيضًا على النمطين التاليين : مرآة النبوءة بالمستقبل ، ومرآة الخيال - هى أن أصحاب هذه المؤلفات كانوا يعتقدون أن « المثل » و « الفضائل » أكثر واقعية من الوقائع المادية ذاتها ، وبالتالى فهى « الوجود الحق » . وهذا يعنى - بعبارة أخرى - أن هؤلاء المؤلفين كانوا يأخذون بما يسمى « واقعية الكليات »[٣٥] ، وهى نزعة ترتد ، فى نهاية الأمر ، إلى أفلاطون . فضلاً عما نلقاه فى محاورات هذا الأخير من إشارات صريحة إلى المرايا التى تنعكس على سطوحها المثل أو نماذج الكمال والجمال . وتبعًا لذلك تكون الحقائق أو المعانى منظورة ، واللاواقع واقعًا ، والخيال عينيًا متجسما ، مما يعبر عنه تعبيرًا موجزًا بليغًا عنوان كتاب ابن عربى : « مرآة المعانى فى إدراك حقائق العالم الإنسانى » ، وإن كانت نسبته إلى ابن عربى لا تزال موضع بحث (أنظر الهامش رقم ٦٩) .

بالاضافة إلى ذلك ، لابد أن نتذكر دائمًا تلك العلاقة الوثيقة التى تربط بين وظيفة المرآة فى إظهار « المثال » أو « الصورة المثالية » وبين وظيفة مرآة التزين الحقيقية الواقعية ،

فهذه الوظيفة الأخيرة تظل فى الخلفية قائمة دائمة . فمثلما يستخدم الإنسان المرآة الحقيقية لتحسين مظهره الخارجى وإصلاحه – وهذا ما نفترض أن أولئك المؤلفين يسلمون به متضمنا فى أسلوب تعبيرهم المجازى – فإنه يستخدم مؤلفاتهم لتحسين أفكاره وإصلاح سلوكه ، أو تثقيف نفسه[٣٦] . فثمة إذن وباستمرار تلك العلاقة المزدوجة الملتبسة من التلاقى والتقاطع بين المرآة الحقيقية والمرآة المجازية ، بين الواقع والمثال .

وإذا ما انتقلنا إلى مرايا النمط الثالث ، وجدنا كتبًا عديدة تكشف عما سيحدث فى المستقبل ، سواء بالنسبة إلى الأفراد أو الأمم ، وهى تتداخل فى الغالب مع كتب التنجيم ، نظرًا لما تتضمنه من نبوءات بالطالع والمصير ، أو ما يعرف بالحظ والبخت . ولعل أبرز مثل على هذه الكتب – المرايا ذلك الكتيب الذى ظهر فى انجلترا فى القرن السادس عشر بعنوان : « مرآة ذهبية Agolden mirrour » ، وكان عبارة عن قصائد تقوم على الأمثولة الرمزية ، وتدور حول اشتقاقات أسماء النبلاء فى انجلترا ، وعلاقتها بالأفلاك : كل اشتقاق اسم بحسب فلكه الخاص ، ثم تتحدث ، بناء على هذه العلاقة ، عما سيقع لهؤلاء النبلاء مستقبلاً من أحداث وأحوال .

والتراث العربى زاخر بمرايا النبوءات هذه ، لعل أشهرها تلك المرايا الساحرة التى ترد فى مؤلفات المؤرخين والجغرافيين العرب القدامى فى باب « أخبار العجائب والغرائب » ، وهى فى الغالب مرايا نبوءات – أو تنبؤات : إذ لم يكن ثمة فرق بينهما وقتئذ – ، ترى ما سوف يحدث فى مقبل الأيام ، فهى فى ذلك أشبه بعيون زرقاء اليمامة . وفى استطاعتنا أن ندخل – مع شيء من الحيطة والحذر – فى هذا النمط من المرايا تلك الكتب التى تكشف ، لا المستور فى المستقبل ، وإنما المخفى أو المحجوب عمومًا . فقد يكون هو الحقيقة الإلهية (التى يرمز إليها بالكنز المخفى) ، وقد يكون أسرار النفس والقرآن والحديث . وإذا كان الكتاب يسمى أحيانًا ومجازًا « بالخزانة » أو « الذخيرة » لحفظ الأفكار – الكنوز الموجودة فيه ، فإنه يسمى هنا « بالمرآة » لقدرته على كشف المحجوب وإظهار الخفى فى تلك الكنوز . من هذه الكتب نذكر « مرآة الأنوار وكشف الأسرار » لمؤلف مجهول ، و « تفسير مرآة الأنوار » للإمام الخامس عند الشيعة محمد باقر (القرن الثامن الميلادى) ، و « مرآة العقول لبيان ما فى الكافى من أخبار الرسول » للمجلى ، و « مرآة الأسرار » للشيخ محمد كريم خان الكرمانى (القرن التاسع عشر الميلادى) ، و « مرآة الحقائق » للبروسوى .

أما النمط الأخير من كتب المرايا ، وهى تلك التى تبين ما فى مرآة أو خيال المؤلف فقط ، فتشمل ما كان معروفا فى العصور الوسطى وأوائل العصر الحديث باسم كتب العجائب والغرائب ، وهى عبارة عن حكايات وقصص من نسج الخيال ، تتناول أحداثًا ومخلوقات ، بل وأماكن ، لا وجود لها فى الواقع ، وإنما هى أقرب إلى التخيلات ، وإن كان هذا لا يعنى أنها - من وجهة نظر مؤلفيها - مجرد أوهام . يندرج تحت هذا النمط كتاب ظهر فى انجلترا فى القرن السادس عشر بعنوان : « مرآة الطرب ونزوات سارة » ، وكذلك مجموعة من القصائد الشعرية بعنوان « مسرح الحكايات الخيالية » ، ظهرت بعد ذلك تحت عنوان آخر هو « مرآة الحكايات الخيالية » . وتغيير العنوان : من « مسرح » إلى « مرآة » يدل على مدى تطبيق مجاز المرآة فى هذا السياق . فكما يعرض المسرح على خشبته مسرحية من المسرحيات ، تعرض المرآة على سطحها حكايات خيالية ، وألوانًا من الطرب والنزوات السارة » . إن المرآة لا تقدم ، بطبيعة الحال ، شيئًا جديدًا من عندها ، وإنما هى تعيد تقديم ما هو موجود من قبل ، أو حاضر فى الخارج أمامها . أما هذه المرآة الخيالية فهى لا تعرض شيئًا واقعيا ، أو شيئًا يكون وجوده مرغوبًا فيه ، أو مأسوفًا عليه ، أو شيئًا لم يوجد بعد ولا يزال وجوده فى علم الغيب ، بل تعرض ما قد خلقه المؤلف فى مخيلته وبخياله خلقًا جديدًا . فالحكايات الخيالية هنا لا توجد إلا فى ذلك الخيال الخلاق للمؤلف ، سواء أكان أديبًا أو شاعرًا[٣٧] . والمرآة فى عناوين كتب من هذا النمط إنما تبين مضمون الخيال فى شكل مرآة خيالية عجيبة . تحضرنا فى هذا الصدد « مرآة أليس فى بلاد العجائب » للويس كارول وكتاب « مرآة العجائب » لأبى مهيار فى تراثنا العربى .

على أن هذا التصنيف للكتب التى تحمل فى عناوينها مجاز المرآة ، وإن كان وافيا بمقصود صاحبه : جرابز ، وعلى الرغم مما فيه من بعض الفائدة لنا ، فإنه يبقى فى نهاية المطاف غير واف بمقصودنا . فلسنا نريد تصنيفًا لعناوين الكتب التى تحمل عنوان - المرآة ، فى أدب بعينه ، أو فى فترة زمنية محددة ، بقدر ما نريد التعرف على أنواع المرايا المجازية بوجه عام ، من خلال تفاصيل النصوص المختلفة ، أدبية كانت أم غير أدبية ، وبصرف النظر عما إذا كانت الكتب التى تحتوى هذه النصوص، هى كتب مرايا أم لا .

فما هو إذن هذا التصنيف الجديد المقترح على أساس نصوص – المرآة ؟ :

نستطيع أن نميز من المرايا المجازية مجموعات أربع ، فهى على النحو التالى :

١ – مرآة الله .　　　　٢ – مرآة العالم .

٣ – مرآة الإنسان .　　　　٤ – مرآة السحر .

وفى البداية وقبل أن نتناول هذه المرايا بشىء من التفصيل ، نحب أن نقرر أن هذا التصنيف غير قاطع فى حدوده الفارقة . ففضلاً عن كونه غير جامع للمرايا المجازية كلها ، ولا مانع للمرايا الحقيقية من الدخول فيه أو التقاطع معه ، فإن ثمة تداخلاً لا محيص عنه بين هذه المجموعات الأربع ، كأن يكون ما نعدّه فى نص أو سياق مرآة إلهية ، هو نفسه فى نص آخر وفى سياق مختلف مرآة كونية أو إنسانية أو سحرية .

١ – مـرآة الله :

على قمة جبل سيناء ، وفى مشهد مهول ، تجلى مجد الرب (يهوه) لموسى عليه السلام ، حيث نزل الرب – كما جاء فى التوراة – « فى السحاب ، ونادى باسم الرب » . وبعد أن أمضى سيدنا موسى مع ربه أربعين نهارًا وأربعين ليلة لم يأكل فيها خبزا ولم يشرب ماء ، وبعد أن كتب على اللوحين كلمات العهد : الوصايا العشر ، نزل إلى قومه ، بنى إسرائيل ، وقد تحوّل . فماذا كانت علامة التحول ؟ ، كانت هى المرآة ، فقد صار وجهه كالمرآة : يلمع . وهذا ما ألحّ عليه وصف تجربة التحول هذه فى « العهد القديم » ، حيث جاء فى « سفر الخروج » (٣٤ ، ٢٩ – ٣٠) ما يلى : « وكان موسى لما نزل من جبل سيناء ، ولوحا الشهادة فى يد موسى عند نزوله من الجبل .. لم يعلم أن جلد وجهه صار يلمع فى كلامه معه (أى مع الرب) . فنظر هارون وجميع بنى إسرائيل (إلى) موسى وإذا جلد وجهه يلمع . فخافوا أن يقتربوا إليه . فدعاهم موسى . فرجع إليه هارون وجميع الرؤساء فى الجماعة . فكلمهم موسى . وبعد ذلك اقترب جميع بنى إسرائيل . فأوصاهم بكل ما تكلم به الرب معه فى جبل سيناء . ولما فرغ موسى من الكلام معهم جعل على وجهه برقعًا . وكان موسى عند دخوله أمام الرب ليتكلم معه ينزع البرقع حتى يخرج . ثم يخرج ويكلم بنى إسرائيل بما يوصى . فإذا رأى بنو إسرائيل وجه موسى أن جلده يلمع كان موسى يرد البرقع على وجهه حتى يدخل ليتكلم معه » .



(١٦) موسى ينزل من جبل سيناء .
حفر لفنان مجهول . نهاية القرن السادس عشر الميلادى

واضح من هذا الوصف التوراتى أن لمعان وجه موسى ليس سوى إنعكاس للمجد الإلهى ، وأن الآثار العميقة لذلك اللقاء المهول بينه وبين الرب ارتسمت على وجهه حتى « صار يلمع » ، أو بالأحرى « صار جلد وجهه يلمع » ، وهو تعبير ورد فى الوصف ثلاث مرات ، مما يدل على عمق التحول وطبيعته الفيزيقية ، إذ لم يحدث إلا على البشرة فقط . باختصار ، جعل الله من وجه موسى مرآة لنوره . ولقد بلغ تألق هذا الوجه واشراقه درجة أصاب معها الناظرين إليه من بنى إسرائيل بالدهش وعشى العينين وأثار معها الخوف لدى أطفالهم ، مما دفعه إلى وضع برقع على وجهه لا يخلعه إلا أمام الرب .

موسى هو كليم الله ، تكلم مع الله وتكلم الله معه . لكنه لم ير الله مباشرة ، ذلك لأن نوره الباهر يجعل مثل هذه الرؤية مستحيلة لا تُحتمل . « لن ترانى » .. هكذا قال الله لموسى ، كما جاء فى القرآن الكريم ، أى لن تقوى على تحقيق الرؤية المباشرة ، وجهًا لوجه . فالله قد تجلى فحسب . والتجلى هو الذى يتيح رؤية الله على نحو غير مباشر ، أى عن طريق تجلياته ومظاهره ، أو عن طريق المرآة . ومن هنا كانت نصوص « العهد القديم » التى تأخذ التجليات الإلهية غير المباشرة على أنها انعكاسات مرآوية مصدرًا لكثير من التأملات عند مفكرى اليهود فى رأى بلتروسياتيس ، الذى لاحظ أيضًا ، كما لاحظ آخرون غيره ، أن المرآة والرؤية يدل عليهما فى العبرية لفظ واحد ونفس اللفظ ، وإن اختلف نطقه فى حالة المرآة ، حيث يُنطق هكذا : RE-1 ،عنه فى حالة الرؤية ، حيث يُنطق على هذا النحو RE-A-1 [٣٨] .

وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى الأساطير اليونانية القديمة ، فقد جعلت مما لا تُحتمل رؤيته مباشرة أو وجها لوجه قابلاً للرؤية غير المباشرة عن طريق انعكاساته . وهذا ما فعله برسيوس فى رؤيته لميدوسا (وتسمى أيضا بالجورجونة) الرهيبة ، التى كانت — على العكس من أختيها الجورجونتين الأخريين — لا تتصف بالخلود ، وكانت تحيل كل من ينظر فى عينيها إلى حجر . ولكى يتمكن برسيوس من قتلها دون أن يواجهها ، أى دون أن تلتقى عيناه بعينيها ، لجأ إلى رؤيتها من الخلف . ولندع أوفيد (فى بداية القرن الأول الميلادى) يحكى لنا كيف تمّ ذلك على لسان البطل ذاته : « ... سلك (برسيوس) طرقًا بعيدة لم يسلكها أحد من قبله خلال البلاد الصخرية والغابات الكثيفة حتى بلغ دار الجورجونات . وشهد عبر الحقول وعلى جوانب الطرق تماثيل الرجال والوحوش التى حوّلتها مشاهدتها للجورجونة بعد أن كانت كائنات حية إلى كتل حجرية ، وحملق فى صورة ميدوسا المخيفة المنعكسة على الترس البرونزى الذى كان يحمله على ذراعه اليسرى ، وبينما كانت هى وأفاعيها تغط فى نوم عميق جزّ عنقها منتزعًا رأسها من فوق كتفها »[٣٩] .

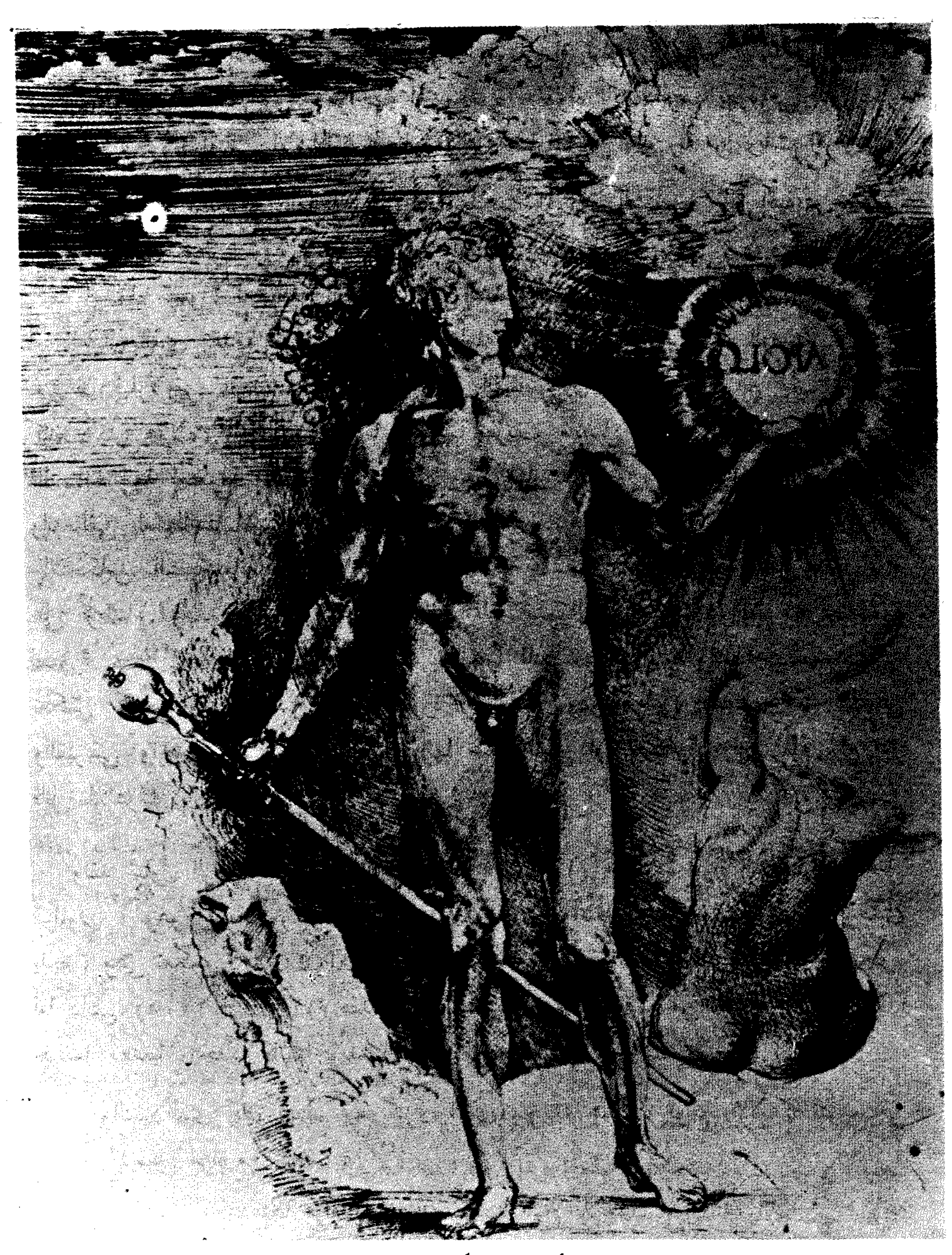
عن طريق المرآة إذن ، سواء أكانت وجه موسى أم ترس برسيوس ، يمكن رؤية ما لا يُرى وما لا تُحتمل رؤيته مواجهة أو مباشرة ، سواء أكان الرب يهوه فى التوراة أو ميدوسا الجورجونة فى الأساطير اليونانية والتى صارت من بعد ربة من ربات الإغريق .

وهناك من المفكرين القدماء من كان يذهب إلى أن الشمس مرآة إلهية ، تعكس الله وتشع من فيض نوره . من هؤلاء بلوتارك الذى كتب يقول : « وضع الله فى كبد السماء صورة له بالغة البهاء ، هى الشمس ، وهى عبارة عن ذلك الانعكاس أو الخيال الذى تقدمه مرآة لمن يستطيع تأمله (أى الله) عبر هذا الوسيط »[٤٠] . غير أن فيلولاوس Philolaos ، وهو أحد الفيثاغوريين فى القرن الرابع قبل الميلاد ، كان أكثر هؤلاء المفكرين إهتمامًا بتقديم تعريف مفصل لتلك المرآة الشمسية حين قال : « إنها إسطوانة من زجاج تستقبل وهج النار الكونية وترسل لنا النور والضياء . وإنه لفى استطاعتنا تمييز ثلاثة أجزاء فى السماء : النار السماوية أولاً ، ثم توهجها والانعكاس الشبيه بانعكاس المرآة ، وأخيرًا أشعة الشمس التى تنتشر بفضل هذه المرآة على أرضنا . وهذا الانعكاس هو ما نطلق عليه اسم الشمس وما هو إلا مجرد صورة لصورة » [٤٠] . فالشمس إذن ليست مصدرًا للنور والحرارة ، وإنما هى جسم بارد تعكس شبحًا أو هى صورة من صورة أخرى . ودورها على المستويين : الفلسفى والفيزيقى واحد ونفس الدور ، وهو أنها عبارة تمثل أو انعكاس مرئى لعالم سام غير قابل للإدراك بالحواس .

ولقد تناول الرسام الألمانى دورر (١٤٧١ – ١٥٢٨) أسطورة المرآة الشمسية ، فجعل أبوللون ، وهو رب النور والشمس عند الرواقيين والأفلاطونيين ، ممسكًا بها بإحدى يديه ، وهى تعكس اسمه APOLO بحروف معكوسة مقلوبة ، فى هالة من الضوء متوهجة . أما دانتى (١٢٠٥ – ١٣٢١) فقد كانت الشمس ، فى مواضع من « الكوميديا الإلهية » جسما معدنيا ، جدّه كاتشاجويدا ، أنه قد رآه فى سماء كوكب المريخ :

« والنور الذى كان يتبسّم فيه كنزى الذى وجدته هناك ، توهج أولاً كما تتوهج فى شعاع الشمس مرآة من ذهب » [٤١] .

لكن الشمس باعتبارها مرآة إلهية وإن كانت تتيح للإنسان تأمل الله اللامرئى ورؤيته رؤية غير مباشرة ، فإنها قد تمنع الرؤية أصلاً ، إن زادت درجة توهجها ولمعانها . وإذا كان أفلاطون قد أشار إلى تلك المسألة فى محاورة « الجمهورية » أثناء تناوله لأسطورة



(١٧) أبوللون ممسكًا بمرآة شمسية .
دورر Duerer، المتحف البريطانى

الكهف ، فإن ابن سينا قد أجاد التعبير عنها فى صياغته لقصة « حى بن يقظان » التى تنتمى إلى مرحلة من مراحل تطوره الفكرى ، ألا وهى مرحلة التصوف الإشراقى أو الحكمة المشرقية . فبينما كان يتكلم عن الله الذى رمز إليه بالمَلِك ذى الحسن البالغ والبهاء الغامر ، كتب يقول : « ومتى همّ بتأمله أحد .. غضّ الدهش طرفه ، فآب خسيرًا يكاد بصره يختطف قبل النظر إليه ، وكان حسنه حجاب حسنه ، وكان ظهوره سبب بطونه ، وكان تجليه سبب خفائه ، كالشمس : لو انتقبت يسيرًا لاستعلنت كثيرًا ، فلما أمعنت فى التجلى احتجبت ، وكان نورها حجاب نورها »[٤٢] .

ولئن كان فيلولاوس قد تكلم عن الشمس التى من زجاج ، ودانتى عن الشمس التى من ذهب ، باعتبار أن كليهما مرآة كونية عاكسة لنور الألوهية ، فإن زوزيما Sosime ، وهو من المشتغلين بالسيمياء فى القرن الرابع الميلادى ، قد تكلم عن مرآة كونية أخرى ، مصنوعة من معدن هو خليط من الفضة والذهب معًا ، يسمى الإلكتروم Electrum، وهو أكثر لمعانًا من الذهب . وزعم زوزيما أن الإسكندر المقدونى هو الذى صنع تلك المرآة من أجل حماية الجنس البشرى من صاعقة مدمرة ، فضلاً عن استخدامه لها فى أمور السحر والتنجيم . ولقد توارثها الملوك من بعده ، فكانت تنقل من قصر إلى قصر حتى استقرت فى نهاية المطاف فى معبد الأبواب السبعة . وكان من خصائصها أنها تجسد الروح الإلهى ، وأن كل من ينظر فيها تتطهر نفسه من الأدران والرذائل ، حتى أنه يتحول ويتغير إلى الحد الذى يصبح فيه هو ذاته روحًا .. وغير ذلك من خصائص غريبة وخارقة للعادة سنعود إليها عند كلامنا عن مرآة السحر . أما هنا فحسبنا الإشارة إلى ماقد لاحظه برتلوBerthelot من أن مرآة الإلكتروم هذه تتوحد مع العين ، سواء عين الجسم أو عين الروح التى تحيط بكل شيء ، وأنها قريبة الشبه بتلك العين المقدسة عند قدماء المصريين التى كانت ترمز إليها الشمس حينًا وعين الشمس حينًا آخر[٤٣]. فهى إذن ذلك الجسم المعدنى اللامع الذى يجمع فى داخله المادة والروح معًا ويعكس العالم المرئى والعالم اللامرئى على السواء .

ولقد وجدت الغنوصية المسيحية فى خرافة مرآة الإلكتروم الإلهية ، مع ما قد امتزج بها من وثنيات شرقية قديمة ، نبعًا فياضًا نهلت منه كثيرًا من تأملاتها العرفانية ، التى تسربت بدورها ، وعلى نحو لا يمكن إغفاله ولا إنكاره ، إلى التصوف الإسلامى عمومًا والإشراقى منه خصوصًا . ولكن قبل الغنوصية المسيحية وقبل زوزيما ، كانت هناك فكرة المرآة الإلهية كما وردت عند بولس الرسول (القرن الأول الميلادى) فى « رسالتيْه إلى

أهل كورنثوس » من « العهد الجديد » . فقد جاء فى « الرسالة الأولى » قوله : « فإننا ننظر الآن (إلى الله) فى مرآة فى لغز ولكن حينئذ (أى حين يجىء الكامل) وجهًا لوجه » ، أو « ... ولكن حينئذ نرى الله وجها لوجه » (١٣ ، ١٢) ، بحسب ترجمة أخرى « للعهد الجديد » . وفى « الرسالة الثانية » ، وبعد أن أشار إلى عدم تحمل أطفال بنى إسرائيل النظر مباشرة إلى وجه موسى عند نزوله من جبل سيناء ، لكونه لامعًا بالمجد الإلهى ، – قال : ونحن جميعًا (على العكس) ناظرين مجد الرب بوجه مكشوف كما فى مرآة نتغير إلى تلك الصورة عينها من مجد إلى مجد كما من الرب الروح » (٣ ، ١٨) .

وعلى الرغم من أن هاتين الآيتين تصدران مباشرة عن « سفر الخروج » (٣٤ ، ٢٩ – ٣٠) من « العهد القديم » ، وما ورد فيه من ذكر لوجه موسى باعتباره مرآة لامعه تعكس المجد الإلهى ، فثمة مصادر لهما أخرى : أفلاطونية وهللينية وشرقية قديمة ، أضفت عليهما جوا من الغموض والأسرار الملغزة ، تعددت معه التفسيرات بين اللاهوتيين وتباينت إلى حد كبير . فهل المرآة فى كلمات بولس الرسول تلك ، هى رمز لرؤية الله غير المباشرة وغير الكاملة ؟ . ألا تدل المرآة فى ذلك السياق على ظاهرة الانعكاس أكثر مما تدل على الرؤية والنظر ؟ ؛ فالمسيحيون لا ينظرون إلى الله بقدر ما يعكسون على وجوههم مجده ، فتشعّ به وتلمع ، مثلما أشع به وجه موسى ولمع . وإن كان هذا الأخير قد وضع على وجهه برقعًا ، فما ذلك فى نظر بولس الرسول إلا رمز للرؤية الناقصة أو عمى البصيرة والقلب عند اليهود . وأخيرًا ، ألا ترمز المرآة إلى ذلك التقابل بين عالمين : عالم « حينئذ » ، أى الحياة الأخرى المقبلة ، وعالم « الآن » ، أى الحياة الدنيا الحاضرة ؟ فرؤية الله الأخروية فى المستقبل ستكون «وجهًا لوجه». أما رؤيته هنا والآن فرؤية غير مباشرة وملتبسة «فى لغز» (٤٤).

وأيًّا ما كان تفسير « مجاز المرآة فى رسالتىْ القديس بولس إلى أهل كورنثوس » ، وهذا عنوان كتاب هجدى Hugedé ، فإن استخدام المرآة كوسيلة كشفٍ عن المجد الإلهى وإظهاره ، هو أمر لا خلاف عليه بين المفسرين . ولكن الخلاف بينهم يبدأ بعد ذلك مع نظرتهم إلى الصورة المرآوية ودلالتها ، فهل تدل على الغموض والاختلاط كما هو حال الظلال داخل الكهف عند أفلاطون ، أم على التوهج واللمعان والوضوح الشديد كما هو حال الشمس أو وجه موسى ؟ . والحق أن النظرة إلى المرآة والصورة المرآوية كانت منذ أيام الإغريق القدماء تتأرجح بين هذين القطبين المتعارضين ، وهو نفس التأرجح الذى نراه فى نظرة هؤلاء المفسرين إلى لفظ « اللغز aenigma» المذكور فى « الرسالة الأولى » مقترنًا

بالمرآة ، إذ يعنى – عند البعض منهم – الغموض أو الالتباس والاختلاط ، على أساس أن المرايا القديمة لم تكن فى نظرهم قد تطورت صناعتها بَعدُ ، فكانت الصور التى تنعكس على سطوحها مضطربة ممسوخة بسبب ما فيها من نقص وقصور . ولكن إن كان هذا صحيحًا من وجهة نظرنا نحن الآن ، أى بعد التطور الهائل فى صناعة المرايا ، فإنه ليس صحيحا من وجهة نظر القدماء أنفسهم ، لأن المرايا عندهم كانت ترمز أيضًا إلى الدقة والوضوح [٤٥] ولذلك ، فإن لفظ « اللغز » لا يعنى عند البعض الآخر من المفسرين إختلاطًا وغموضًا ، وإنما شيئًا أقرب إلى الشفرة أو التشكّل الشفرى الذى يُدِّل على شيء بشيء آخر ، مكتوب بانعكاسات النور الإلهى الدقيقة . إنه – بعبارة أخرى – أقرب شيء إلى « الآية » بمعناها الدينى ، أى من حيث هى علامة على الخالق الذى لا تدركه الأبصار مباشرة ، أو إلى ذلك « الظل النورانى » الذى تحدث عنه ابن عربى فى كتابه « فصوص الحكم » بوصفه تجليًا أو مظهرًا للحق سبحانه . ولقد كان نيقولا الكوزى (القرن الخامس عشر) أحد الذين نحوا هذا المنحى فى تفسير لفظ « اللغز » فى « رسالة القديس بولس الأولى إلى أهل كورنثوس » حين قال : « إن معلمينا من رجال اللاهوت الأكثر حكمة والأكثر علمًا متفقون جميعًا على أن الأشياء المرئية ليست إلا صورًا حقة لأشياء لا مرئية وأن باستطاعة المرء أن يرى الخالق فى مخلوقاته رؤية واضحة كما لو كان فى مرآة فى لغز »[٤٦] .

إنها لمرايا عجيبة تلك التى تجعلنا نرى ما لا يُرى ، ونرى كذلك الصور اللطيفة أو اللامادية التى تتجلى ، وتتشكل تشكلات شتى ، وتختفى مع أى التواء أو عطب يطرأ على سطوحها اللامعة . وهذا هو سحر المرآة وإن تداخل مع مرآة السحر .

فإذا كانت المرآة – بحسب وظيفتها الطبيعية المألوفة لنا – تُرى الإنسان نفسه حين ينظر إليها ، فإن هذه المرايا الإلهية التى تحدثنا عنها تخرق الطبيعة وتتجاوز المألوف ، حين لا تُرى الإنسان نفسه ، وإنما شيئًا آخر غيره تمامًا ، هو الألوهية .

على أن هناك مرايا إلهية يرى الإنسان فيها نفسه وهو يرى الله ، والعكس صحيح أيضًا ، أى أن يرى الله نفسه فى الإنسان الناظر إليه فى مرآته . وتتمّ هذه الرؤية المزدوجة : الله فى الإنسان والإنسان فى الله ، من خلال تبادل النظرات وتقاطعها ، بحيث يكون الناظر منظورًا إليه والمنظور إليه ناظرًا فى آن معًا .

وفى مقدورنا أن نلتمس بداية هذا النمط من المرايا الإلهية عند أفلاطون فى محاورة « ألقبيادس » وفى إطار نظريته عن الحب والإيروس . ومؤدى هذه النظرية الأفلاطونية أن سقراط لكى يثبت أنه المحب الوحيد والحقيقى لألقبيادس ، فإنه وهو يتمرأى فى عينى هذا الفتى ، مثلما يتمرأس الفتى فى عينيه ، يحاول – مثلما يحاول الفتى – رؤية نفسه ، ومعرفة نفسه ، بعينى الآخر . ولكن لما كانت العين لا تستطيع رؤية نفسها بدون النظر إلى عين أخرى ، فكذلك النفس لا تستطيع معرفة نفسها بدون النظر إلى نفس أخرى غيرها ، خاصة إلى ذلك الجزء من أجزائها الذى تكمن فيه الفضيلة أو الملكة aretè الخاصة بالنفس . فالذى ينظر إليه يكتشف أن فيه شيئًا إلهيًا ، أو على حد تعبيره « إلها وفكرة « theòs kai phrónèsis » . هذا اللعب بالمرآة ، نعنى هذا التلاقى أو التقاطع والتبادل بين نظرات المحب والمحبوب (إذ يصير الواحد اثنين : ناظرًا ومنظورًا إليه ، من أجل أن يكتشف نفسه) يؤدى إلى تحقيق التطابق أو الوحدة بين الذات والنفس والله . « فكما أن المرايا الحقيقية هى أوضح وأصفى وأكثر لمعانًا من مرآة العين ، فكذلك الله هو أصفى وأكثر لمعانًا من أفضل جزء فى النفس عندنا ... وعلى هذا ، فإن الله هو الذى ينبغى النظر إليه ، ذلك لأنه أفضل مرآة للموجودات الإنسانية فيما يتعلق بفضيلة النفس ، وفيه هو نستطيع أن نرى أنفسنا رؤية أفضل ، وأن نعرف أنفسنا معرفة أفضل » (٤٧) . ومن خلال إله الحب (الإيروس) ، الذى يدفع النفس نحو الآخر ، تلتقى النفس مع نفسها فى هذا التطابق أو الاتحاد الذى يتحقق بين طبيعتها الحقة الأصيلة وبين الله أو الإلهى .

وما لبثت هذه الفكرة الأولية عن هذا النمط من المرايا الإلهية أن تطورت بعد أفلاطون ، فرأيناها تتخذ أشكالاً بالغة العمق فلسفيًا عند متصوفة الإسلام من أصحاب وحدة الوجود ووحدة الشهود ، خاصة الشيعة منهم فى نظرتهم إلى « الإمام المعصوم » على أنه « وجه الله » أو « مرآته » . والواقع أن مذهب ابن عربى فى وحدة الوجود – المرايا كان بمثابة الإطار المرجعى لتأملات هؤلاء الشيعة وتأويلاتهم ؛ إذ كانوا دائمى الرجوع إلى تفسيره لذلك الحديث الذى طالما نسبه المتصوفة إلى الرسول عليه الصلاة والسلام ، وهو : « من عرف نفسه فقد عرف ربه » . وخلاصة هذا التفسير أن ثمة تضايفًا لازمًا بين « الرب » و « المربوب » ، فالإنسان فى عبادته لا يمكن أن يعرف الحق سبحانه من حيث ذاته ، وإنما يعرفه فقط من حيث اسمه الإلهى ، وهو « ربّه » ، أى « وجه الله الذى يتوجه به

نحو هذا الإنسان : « مربوبه » . من هنا كانت نظرية ابن عربى فى معرفة الله ، والتى عبر عنها بقوله : « ... فاذن المتجلىٌ له ما رأى سوى صورته فى مرآة الحق ؛ وما رأى الحق (فى ذاته) ولا يمكن أن يراه ، مع علمه أنه ما رأى صورته إلا فيه ... فهو (أى الله) مرآتك فى رؤيتك نفسك ، وأنت مرآته فى رؤيته أسماءه وظهور أحكامها . وليست سوى عينه »(٤٨) .

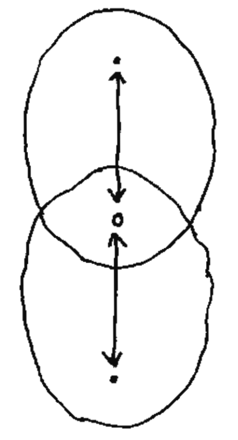
ولكن على الرغم من اعتماد متصوفة الشيعة على تفسير ابن عربى لهذا القول المأثور والمنسوب إلى الرسول ﷺ فإن تأويلاتهم له تأخذ أبعادًا أخرى شديدة التعقيد والالتباس دينًا وشديدة العمق فلسفيًا . ونحن لا يعنينا هنا إلا ما يتعلق منها بمجاز الله – المرآة ، ويمكن إيجازه على هذا النحو الآتى :

لاشك أن الآية القرآنية الواردة فى « سورة القصص » ، وهى : « كل شىء هالك إلا وجهه » تثير السؤال التالى : .. وجه مَنْ ؟ الإجابة الشائعة والمعروفة تقول : وجه الله – ولكن المتصوفة من أصحاب التأويل الشيعى يقولون : هذا تشبيه ، ذلك أن الله أسمى من أن يكون له وجه . ومن ثم يذهبون إلى أن المقصود هو « كل شىء هالك إلا وجه هذا الشىء » ، أى ما فى الشىء من وجه غير قابل للهلاك . وهذا الوجه الذى لا يهلك فى الموجود هو دينه . والدين عندهم ليس سوى الإيمان الباطن للموجود ، أو « أحواله الباطنة مع الله » ، أو « سيرته الباطنة الروحانية » نحو أصله الذى هو الله . أما الشريعة ، وهى الدين الظاهر فى نظرهم ، فليست إلا مجرد « مستند » أو حامل لذلك الإيمان الباطن . وعلى هذا ، فإن الدين هو الذى يُحضِر أمام الله مَنْ يمارس شريعته ممارسة باطنة ، أى أنه هو « وجهه » ، نعنى الوجه الذى يقدمه لله . « فأينما تُولوا فثم وجه الله» ، كما جاء فى « سورة البقرة » (١١٥) ليس فى الأمر إذن تشبيه ولا تعطيل ، وإنما إدراك لعلاقة التجلى والظهور بين المتجلّى والمتجلىٌ له . فالله يتجلى لكل من يتجلى له بحسب استعداد كلٌ الروحى .

ومن الواضح أن التوجه نحو الله يتضمن أن الله أيضًا يجعل له وجهًا نحو الإنسان المؤمن . وفى هذه الحالة يكون وجه الله بالنسبة إلى الشيعى هو النبى ﷺ والأئمة المعصومين . فمن خلالهم يتجلى له الله ، خاصة فى ذلك الدين الذى يشكل حياته الباطنة ، أو « سيرته الباطنة » و سيره النورى » نحو الله . يترتب على ذلك أن يصبح الدين من حيث هو إيمان الموجود – وفى آن معًا – ذلك الوجه الذى يُظهره الموجود لله فيما يعتنقه من دين يمارسه ممارسة باطنية ، وأيضًا ذلك الوجه الإلهى الذى يُظهره له الله فيما يرسله

من دين إلى نبيه وأوليائه وأحبائه . وهنا يجيء القول المنسوب إلى الإمام جعفر الصادق ، حين سُئل عن ذلك الوجه الذى لا يهلك ، فقد أجاب : « نحن وجه الله الذى لا يهلك » ، قاصدًا بـ« نحن » الإثنى عشرة إمامًا ، أو بالأحرى الأربع عشرة المعصومين بعد إضافة الرسول ﷺ ، والسيدة فاطمة الزهراء . كما يجيء ماورد فى « خطبة البيان » المنسوبة إلى الإمام على بن أبى طالب (كرّم الله وجهه) ، عندما قال : « أنا وجه الله .. أنا مرآته »[٤٩] .

ثمة إذن علاقة متبادلة لا محيص عنها بين الإنسان وهو يولى وجهه شطر الله وبين وجه الله المتجلى للإنسان على هيئة إمام عصره . وبدون هذا الوجه ، أى بدون هذا التجلى الإلهى ، لا يكون للإنسان « قبلة » يتجه إليها ، ولا « قطب » يوجهه فى تفكيره وصلاته وعبادته . ولذلك كان تأويل الشيعة للحديث القائل : « من عرف نفسه ، فقد عرف ربه » على هذا النحو التالى : « من عرف نفسه ، فقد عرف ربه ، يعنى أنه يعرف إمام عصره ، أى وجه الله المتجلّى له . وبالعكس من يموت دون أن يعرف إمام عصره ، فإنه يموت ميتة جاهلية ، أى دون أن يعرف نفسه »[٥٠] . فالتبادل أو الإحالة المتبادلة بين معرفة الإنسان لنفسه ومعرفته لربه أمر ضرورى عندهم .



ولعل الرسم التخطيطى أعلاه أن يكون توضيحًا ملائمًا لمسألة « وجه الله » عند الشيعة . فالكرتان بيضاويتا الشكل تتقاطعان . ومجال التقاطع مشترك بينهما معًا . هذا المجال المشترك يمثل الإمام المعصوم . وهناك قطبية (السهم العمودى) بين الله المحجوب أو المخفى وبين صورته المتجلية الظاهرة ، أى وجهه ، وهو الإمام . وهناك قطبية أخرى (سهم عمودى آخر) بين هذا الوجه والإنسان الذى يتجلى ويظهر له وجه الإمام بوصفه

وجهًا إلهيًا . ولكن ليست هناك قطبية بين الله المحجوب وبين الإنسان ، فهو (أى الله المحجوب أو الحق من حيث ذاته) بالنسبة إلى الإنسان غير قابل للإدراك والمعرفة .

الإمام إذن وبحسب هذا التأويل الشيعى ، هو وجه الله عندى وهو وجهى عند الله . وكلٌ من الله المتجلّى والإنسان المتجلَّى له إنما « يولى وجهه » شطر الآخر ، وكأن كل وجه من الوجهين مرآة للآخر . فالواحد منهما لا يستطيع أن يرى نفسه ، ولا أن يعرف نفسه ، ولا أن يتجلى ، إلا فى الآخر . « فرؤية الشيء نفسه فى نفسه ليست كمثل رؤيته نفسه فى أمر آخر يكون له كالمرآة » ، كما قال ابن عربى مؤسسًا بذلك نوعا من التوقف المتبادل فى المعرفة بين الله والإنسان أو بين الحق والخلق . وهذا هو البُعد المعرفى (الإبستمولوجى) الذى ينطوى عليه مجاز وجه الله ومرآته عند متصوفة الشيعة الذين أخذوا بمذهب ابن عربى فى وحدة الوجود – المرايا .

على أننا من كل ما سبق نستخلص أن ثمة ارتباطًا وثيقًا ودائما بين الآلهة والمرايا : الإله أمام المرآة ، الله – المرآة ، مرآة الله ، الألوهية التى تتجلى فى مرآة صلبة جامدة (زجاج ، ذهب ، إلكتروم) ، أو فى مرآة على هيئة بشر حى (موسى ، الإمام المعصوم) – كل ذلك يبين ما يقوم بين المرايا والآلهة من علاقات متعددة . بل وهناك أيضًا تلك الحكاية الخيالية العجائبية التى تتكلم عن تحول إنسان إلى مرآة تكشف صورتها لأول مرة أمام الإله . كتب هذه الحكاية شارل بيرو Perrault فى القرن السابع عشر ، وتدور أحداثها ، لا على قمة جبل ، كما حدث لموسى فى لقائه مع ربه يهوه ، وإنما فى داخل بهو من المرايا .

« هل ترون هذا الصانع العظيم للصور الشخصية (البورتريهات) ، أعنى مرآة الغرفة ؟ . لقد كان ، قبل أن يتحول إلى هذه المرآة ، رجلاً تفوّق فى مثل هذه الأعمال ، واكتسب بالتالى شهرة عريضة فى عصره » . هكذا قدّم مؤلفٌ من فينسيا (البندقية) ، مركز صناعة المرايا الزجاجية فى أوربا وقتئذ ، موضوع الحكاية . أما الرجل المقصود فقد كان يسمى : أورانت Orante (من كلمة يونانية بمعنى : « الرائى ») ، وكان يتمتع بموهبة فذة فى صنع أوصاف « أمينة ولطيفة » لكل شيء ، كما كان بارعًا فى صنع صور شخصية « للجسم والروح» معًا. ومع ذلك، كان يفتقر إلى الذاكرة والحكم : إذ كان ينسى الأشياء حالما تغيب عن مجال إدراكه البصرى ، وكان لا يعرف منع الأشياء من ألاّ تقول : إن كان يراها .

كان لدى أورانت ثلاثة أخوه ، وكانوا يصنعون هم ايضًا صورًا شخصية ، كلٌ بحسب طريقته الخاصة . كما كان شكل أجسامهم يختلف عند الواحد منهم عنه عند الآخر . فجسم اثنين من هؤلاء الأخوة كان كُريًّا تمامًا وأحدبًا بشدة ، وإن كان أحدهما أحدبًا من الأمام والآخر أحدبًا من الخلف . أما الأخ الثالث فقد كان مضغوطًا فى قامته بحيث يبدو وكأن فى جسمه عصا مغروسة . وواضح أن الإخوان الثلاثة كانوا يمثلون أنواعا من المرايا ، هى على التوالى : الكرية المقعرة والكرية المحدبة والمخروطية ، تستنسخ الأشياء وتُظهرها بطريقة تختلف من مرآة إلى أخرى . فالأخ الأحدب من الخلف (المرآة المقعرة) كان يصنع الأشياء دائمًا أكبر مما هى عليه فى الواقع : يجعل القزم عملاقا ، والذبابة فيلاً . وكان الأخ الأحدب من الأمام (المرآة المحدبة) صاحب مزاج مختلف تمامًا ، فقد كان يختزل الأشياء اختزالاً تصير معه بالغة الصغر والدقة معًا ، مما يثير الدهشة والعجب . أما الأخ الثالث (المرآة المخروطية) فقد كان يصنع الأشياء المألوفة مع الكائنات الممسوخة ، والأشياء الشائهة مع الصور الشخصية السليمة .

نحن فى عالم مرآوى كامل . ومع أن شخصياته تنتمى إلى عائلة واحدة ، فإنها لا تقيم جميعها فى مكان واحد ، ذلك أن أخوة أورانت لمّا أحسّوا بالضيق وعدم الراحة فى صالونات المنازل والأماكن الدنيوية ، هجروها والتجأوا إلى هواة الغرائب وأصحاب العجائب (العلماء) الذين يحملون لهم كل تقدير واحترام ، فكانت معامل هؤلاء وغرفهم هى مكان الإقامة المناسب لهم ، حيث باتوا يخضعون للتجارب وقوانين الرياضيات ، مما جعلهم يكشفون عما لا حصر له من الأسرار العجيبة التى لا تخطر على بال بشر . أما أورانت ذاته (المرآة المستوية) فقد كان لا يبرح قط مخادع النساء ، حتى وجد نفسه ذات يوم ، عقب بعض الأحداث الأسيانة المريرة ، وقد تغير إلى مجرد موضوع يفتقر إلى الحياة .

فلما جاء صديقه ، إله الحب ، لكى ينقذه من مصيره المشئوم ، كان ذلك بعد فوات الأوان ، « إذكانت نفسه الجميلة قد غادرت جسده بالفعل ، فحينما اقترب (إله الحب) منه لم يجد سوى جسد لا لون له ولا حركة فيه وبارد برودة الزجاج » . صحيح أنه كان يريد إعادة الحياة إليه ، لكنه أخفق فى تحقيق مراده ، ولم يستطع فعل شىء إلا « أن يجعل جسد أورانت غير قابل للفساد أو التحلّل ، وأن يتمتع بنفس صفات النفس التى كانت تحوزها من قبل . ومن ثم وبعد جهد جهيد ،أمر إله الحب أن يفقد جسد أورانت شكل الإنسان خلسة وبطريقة لا يُحسّ بها ، وأن يصير صقيلاً وصافيًا وبراقًا ، وأن

يقدر على استقبال كل أنواع الصور وأن يعبر عنها تعبيرًا دقيقًا وأمينًا ، إلى الحد الذى نراه يمثل أو يعرض فى نفس اللحظة جميع الأشياء التى تقوم قُبالته . وإله الحب بشعره الأشعث وبقوسه وجراب سهامه – وهو ما كان عليه من هيئة حينئذ – قد ظهر فيه والدهشة تتملكه » .

بهذا الظهور أو التجلى كان اندهاش الإله وعجبه . ومع اقترابه منه أقرّ بأنه لم يرَ – مذ كان على سطح الأرض – موجودًا أكثر منه هو نفسه جاذبية ولا أكثر منه هو نفسه جمالاً . وأدرك أن صديقه بعد أن مات ، قد تحول ، وأنه من خلال هذا التحول إنما يرد إلى البشر نفس الخدمة الكريمة التى أداها له ، أى أن يتحفهم – مثلما أتحفه – بصورهم الجميلة ، ويرد النظرة إليه بنظرة منه . وفى هذا عزاء للإله ، وتعويض له عن تلاشى صديقه وموته « إنه أورانت (الرائى) ، هو هذه المرآة من صنع فينيسيا (البندقية) التى نراها الآن معلقة أمامنا على حائط البهو »[٥١] .

تحول جلد الوجه فيصير يلمع عند موسى ، وجلد الجسد فيصير صقيلاً براقًا عند أورانت ، وكذلك انعكاس الإله – الرب يهوه الجبار الذى لا تدركه الأبصار ، ورب الحب الرحيم الكريم – نجدهما معًا فى « العهد القديم » وفى حكاية خيالية من القرن السابع عشر على السواء . وهذا فى النهاية إن دل على شىء فإنما يدل على أن للمرآة الإلهية سيرة تتكشف عبر العصور كأنما هى سرّ مسرحى هائل ومهول ، وإن تخللته من حين إلى آخر مناظر تبعث على البهجة والسرور .

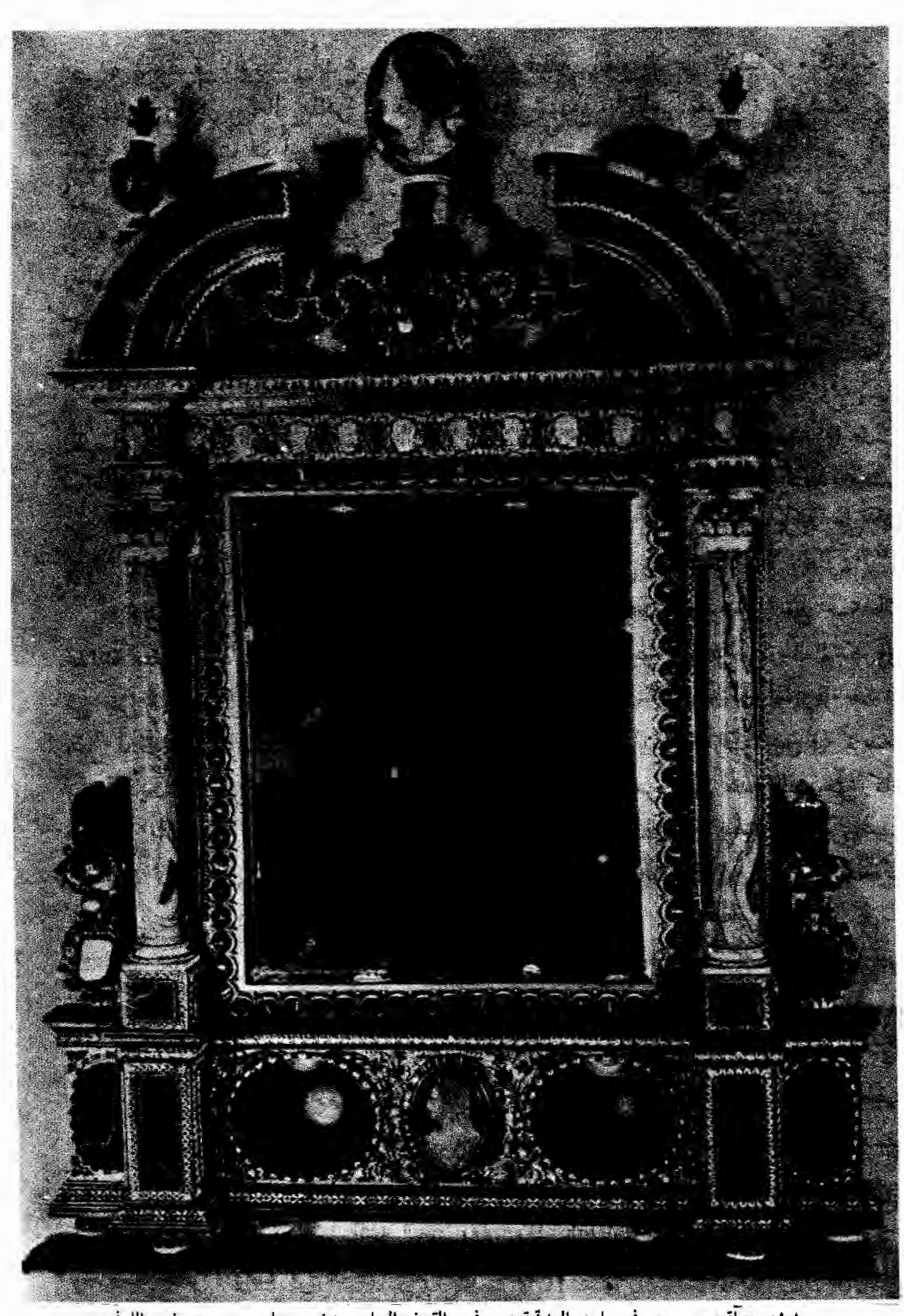
٢ – **مرآة العالم** : كانت نظرة أفلاطون إلى العالم على أنه مجرد إنعكاس للمثل ، وما صاحبها من قول بأن الموجودات المحسوسة ليست سوى مظاهر وأشباح زائلة وصور باهتة لتلك المثل العقلية ، هى البداية الحقيقية لمجاز مرآة العالم . وقد انتقل إلى العالم الإسلامى ، فوجد عند المتصوفة بوجه خاص الإهتمام الأكبر ، ولكن بعد أن أخذ دلالة دينية – صوفية ، إلى جانب دلالته الفلسفية ، على أيدى أصحاب الغنوصية المسيحية وفلاسفة الأفلاطونية المحدثة وفيلون السكندرى اليهودى .

وربما كان ابن عربى أكثر متصوفة الإسلام استخدامًا لمجاز مرآة العالم فى صورته المتطورة تلك ، وعلى نحو يتفق ومذهبه فى وحدة الوجود . فقد كتب فى « فصوص الحكم » يقول : « وقد كان الحق سبحانه أوجد العالم كله وجود شبح مُسوّى لا روح فيه ، فكان (العالم) كمرآة غير مجلوة » . غير أن ابن عربى حين يستخدم مجاز مرآة

العالم فى هذا السياق الذى يتناول علاقة الحق بالخلق ، فإنه إنما يذكره فى الغالب مقرونًا بمجاز مرآة الإنسان ، لكى يبين الاختلاف فى درجة انعكاس الله فى العالم والإنسان من حيث الغموض أو الوضوح ، الكدر أو الصفاء . ولذلك ، فإنا نجده يُتبع العبارة السابقة وعلى الفور بقوله : « ومن شأن الحكم الإلهى أنه ما سوَّى محلاً إلا ويقبل روحًا إلهيًا عبّر عنه بالنفخ فيه ، وما هو إلا حصول الاستعداد من تلك الصورة المسوّاة لقبول الفيض التجلى الدائم الذى لم يزل ولا يزال .. فاقتضى الأمر جلاء مرآة العالم ، فكان آدم عين جلاء تلك المرآة وروح تلك الصورة »[٥٢] .

ولكن ، ما هى الغاية من ايجاد الحق للعالم باعتباره مرآة كدرة ، استلزمت جلاءها ، فكان آدم أو الإنسان هو هذه المرآة المجلوة ؟ الغاية فى نظر ابن عربى وبحسب ما جاء فى كتابه « فصوص الحكم » ، هى أن يعرف الحق – من حيث أسماؤه وصفاته – نفسه فى خلقه . وهذا ما نص عليه بقوله : « لما شاء الحق سبحانه من حيث أسماؤه الحسنى التى لا يبلغها الإحصاء أن يرى أعيانها ، وإن شئت قلت أن يرى عينه ، فى كون جامع يحصر الأمر كلّه ، لكونه متصفًا بالوجود ويظهر به سّره إليه : فإن رؤية الشىء نفسه بنفسه ما هى مثل رؤية نفسه فى أمر آخر يكون له كالمرآة ؛ فإنه يظهْر له نفسه فى صورة يعطيها المحل المنظور فيه مما لم يكن يظهر له من غير وجود هذا المحل ولا تجلّيه له »[٥٣] . هنا يبدو الأمر وكأن الحق متوقف فى معرفته لنفسه على الخلق . وهذا هو ما يفضى إليه مذهب ابن عربى فى وحدة الوجود ، الذى يفترض ضمنًا ذلك التوقف المتبادل واللازم بين الحق والخلق ، القديم والحديث ، الوحدة والكثرة .. إلخ ، وهو أيضًا ما يفضى إليه أى مذهب فلسفى يقول بفكرة التجلى أو الظهور ، من حيث أن فى تجلى الشىء تحقيقًا لوجوده ، ومن ثم معرفته نفسه فى هذا التجلى الذاتى . هكذا كان الحال عند ابن عربى ، وكذلك عند هيجل من بعده . فقد كان هذا الأخير يرى أن الروح إنما تعرف نفسها وتصل إلى تمام الوعى بذاتها من خلال تجلياتها ومظاهرها ، على نحو ما بيّن فى كتابه « ظاهريات الروح » ، بل إنا لنراه يستخدم – مثل ابن عربى – مجاز مرآة العالم فى التعبير عن تلك الفكرة الأساسية فى فلسفته[٥٤] .

على أن كلام ابن عربي فى « فصوص الحكم » عن العالم باعتباره مرآة يرى الله فيها نفسه ، لن يُفهم فهمًا دقيقًا ولا كاملاً إلا إذا وضعناه فى إطار ماذكره متعلقًا بهذه المسألة فى كتبه الأخرى ، وبخاصة « الفتوحات المكية » . ففى هذا الكتاب يذهب إلى أنه « ما من اسم إلهى فى الحضرة الإلهية إلا وهو على قدر أثره فى نشئ العالم من غير زيادة ولانقصان ، فخلق الله العالم فى غاية الاحكام والإتقان كما قال الإمام ابو حامد الغزالى



(١٨) مرآة من صنع فينسيا (البندقية) ، فى القرن السابع عشر . باريس - متحف اللوفر

من أنه لم يبق فى الإمكان أبدع من هذا العالم ، فطابق العالم الأسماء الإلهية ، وكأنه تعالى كان باطنا فصار بالعالم ظاهرًا ، فعرف نفسه شهودًا بالظاهر بقوله : (كنت كنزا مخفيا) ، فأحببت أن أعرف ، (فخلقت الخلق) – حديث قدسي .. ولما أظهر العالم فى عينه كان مجلاه ، فما رأى فيه غير جماله ، فالعالم جمال الله .. وما ثم جميل إلا هو ، فأحب نفسه ثم أحب أن يرى نفسه فى غيره ، فخلق العالم على صورة جماله ونظر إليه فأحبه حب من قيده النظر ، فما خلق الله العالم إلا على صورته ، فالعالم كله جميل وهو سبحانه يحب الجمال .. (أما) كلمة الحضرة الإلهية وهى كلمة « كن » (فإن) لله تجل فى صورة تقبل القول والكلام بترتيب الحروف ، « فكن » عين ما تكلم به فظهر عنه الذى قيل له كن ، فعين الأمر عين التكوين ، وماثم أمر إلهى إلا كن ، فإذا نظرتَ إلى تكون العالم من النفس الرحمانى الظاهر من محبة الله أن يعرفه خلقه ، علمتَ أن ما فى العالم أو ما هو العالم سوى كلمات الله .. وعلمت اختصاص كلمة الحضرة من الكلمات بكلمة كن لكل شيء مع اختلاف ما ظهر ، فليس الكون بزائد على كن بواوها الغيبية ، فظهر الكون على صورة كن .. (وإذن) فليس للحق مجلى إلا العالم »[٥٥] .

هذا شرحٌ لكلام ابن عربى من كلامه ، مأخوذ – وبنص عباراته – من صفحات عديدة متفرقة فى « الفتوحات المكية » تلقى أضواءً كاشفة على مجاز مرآة العالم كما ورد فى نص « فصوص الحكم » سالف الذكر . وواضح تمامًا كيف أن المرآة ترمز هنا إلى المحل المنظور فيه أو المظهر أو المجلى ، أى إلى العالم أو الخلق الذى يعرف الحق فيه نفسه ، ويحب أيضًا أن يُعرف منه . على أن الحق الذى يقصده ابن عربى فى هذه النصوص كلها إنما هو الحق من حيث أسماؤه وصفاته ، أى الظاهر فى المظاهر . وأما الحق من حيث ذاته فهو لا يتوقف فى معرفته نفسه على غيره ، إذ أنه غنى عن العالمين ، وهو المحجوب أو المخفى غير القابل للمعرفة أو الإدراك .

وإذا انتقلنا إلى مفكرى عصر النهضة الأوربية ، وجدنا مجاز مرآة العالم يأخذ على أيديهم دلالة مختلفة بعض الشيء عما كانت عليه عند ابن عربى ، فلم يعد القصد من استخدامه بيان معرفة الله نفسه فى خلقه أو محبته أن يُعرف من خلقه ، بقدر ما هو بيان محاولة الإنسان لمعرفة الله معرفة جزئية من خلال آثاره وصوره . وهذا يمثل فى الحقيقة انتقالاً للمجاز من ذلك السياق الدينى – الصوفى البحت إلى سياق علمى – فلسفى آخر ، وإن كان الهدف لا يزال فى كليهما واحدًا ، وهو معرفة الله أو المجد الالهى . نجد هذه النقلة واضحة فيما كتبه السير وولتر رالى Raleigh (١٥٥٢ ؟ – ١٦١٨) أحد رجالات عصر النهضة فى انجلترا المعروفين بتعدد الاهتمامات العلمية وبخاصة فى مجال

الكشف الجغرافى . ففى مجلده الوحيد من سلسلة كان يزمع إصدارها عن « تاريخ العالم » ، نلقاه ، وهو المفكر العلمانى ، يكتب قائلاً : « إننا لنرى ظل طلعة الله البهية فى أنوار السماوات المجيدة ، وفى كفالته الرحيمة لكل من يحيا فى كنف خيره العميم ، وأخيرًا فى ايجاده للعالم فى مجموعه وخلقه إياه من العدم عن طريق القدرة المطلقة لكلمته ، وسلطانه وجبروته . وإننا لنعجب عمومًا بالقوة والنور والفضيلة والحكمة والخير ، فما هى كلها إلا صفات لجوهر واحد بسيط وإله واحد أحد ، ونتبينها جزئيًا « من خلال مرآة الخلق » per speculum creaturarum أى فى ترتيب الأجسام السماوية والأرضية وما فيها من نظام وتنوع . فنحن نتبين الأجسام الأرضية فى تباينها الغريب المتعدد والأجسام السماوية فى حسنها وضخامتها ، وهى التى فى حركاتها الدائمة المتضادة لا تعرف التعارض أوالإمتزاج أو الإضطراب . وعن طريق هذه الآثار القوية نحاول جاهدين معرفة العلة الأقوى ، ومن خلال تلك الحركات نسعى إلى معرفة المحرك الأعلى »[٥٦] .

يؤدى بنا هذا النص إلى ما قام به مفكرو عصر النهضة فى انجلترا ، ومن قبلهم فلاسفة العصور الوسطى ، من استخدامٍ لمجاز مرآة العالم لبيان فكرة فلسفية مفادها أن العالم ليس سوى بناء تسلسلى أو تراتبى (هيراركى) بالغ الإتقان ، أى أنه مؤلف من سلسلة مترابطة الحلقات أو المراتب ، وكل مرتبة فيه تعكس جوهر أو نظام المرتبة الأخرى ، فيصبح كل شىء منعكسًا فى كل شىء ، وكأن العالم كله معرض من المرايا . وقد كانت هذه الفكرة موضوعًا لكتاب مطول وهام للفيلسوف الأمريكى آرثر لفجوى Lovejoy هو « سلسلة الخلق العظمى » . والسلسلة هنا ما هى إلا صورة تعبر عن حال الكمال والإحكام الذى يميز خلق الله ، فضلاً عن تعبيرها عن نظام هذا الخلق الصارم ، ووحدته الكلية الشاملة . وتمتد السلسلة من عتبات عرش الله إلى أحط الجمادات التى لا حياة فيها ، فكل ذرة من الخليقة تمثل حلقة فى السلسلة ، وكل حلقة - باستثناء الكائنتين عند الطرفين - كانت أكبر من غيرها وأصغر فى نفس الوقت ، بحيث لم يكن هناك مكان لفجوة أو ثغرة .

ولعل الكندى فى كتابه « علم المناظر » الذى تُرجم إلى اللاتينية بعنوان : Deaspectibus وفُقد أصله العربى ، يكون من أوائل الذين استخدموا مجاز المرآة فى التعبير عن فكرة النظام الواحد السارى فى الكون كله بموجوداته الكثيرة المتنوعة . ففى نظره « أن كل ما يقع فى الكون يرتبط بعضه مع بعض ارتباط علة بمعلول . ثم أننا متى عرفنا موجودًا من الموجودات معرفة تامة كان لنا منه مرآة تنعكس فيها سائر الموجودات فى العالم »[٥٧] .

ويبدو أن كتاب الكندى فى ترجمته اللاتينية تلك وفى استعماله لمجاز المرآة بمعناه السالف ، كان ذا تأثير هائل على فلاسفة أوربا فى العصور الوسطى والعصر الحديث . فقد كان روجر بيكون مثلاً ينقل عنه ويستشهد به مرارًا وتكرارًا فى كتابه عن « المنظور » Perspectiva[٥٨] . بل إن فيلسوفًا معاصرًا ، وهو إرنست بلوخ Bloch (١٨٨٥ – ١٩٧٧) يعترف صراحة بأن الكندى كان أول من استخدم مجاز المرآة فى التعبير عن فكرة « مماثلة الموجود » analogia entis ، ومؤداها أن نظام كل موجود إنما ينعكس فى كل موجود ، مما يحقق التماثل والتناظر بين جميع الموجودات وجميع مستويات الوجود ، فكان بذلك أحد الذين دقوا شعاب الطريق لهيجل فى أخذه بهذه الفكرة فى فلسفته . ولعله من المفيد لنا أن نورد هنا ما ذكره بلوخ بهذا الصدد كاملاً ، لماله من أهمية بالغة ، رغم إيجازه الشديد . فقد كتب يقول : « إن هيجل ليعدّ وارثًا لتراثٍ يضرب جذوره فى المقصد الفلسفى الرئيسى لذلك الجوهر الواحد الذى ينتشر فى كل شىء . ابتدأ هذا التراث بصورة المرآة ، وهى صورة سحرية تمامًا وشرقية تمامًا . فالكندى ، الفيلسوف العربى ، كان هو أول من نظر إلى العالم بوصفه جُماعًا من عدة معارض للمرايا ، تعكس كل شىء ونفس الشىء . ثم جاء نيقولا الكوزى ليخطو خطوة أخرى تقربّه من هيجل حين قال بمبدأ « الكل فى كل مكان omnia ubique » ، وبما قدمه من تفسير له يتمثل فى أن « الكل ينعكس فى كل جزء من أجزائه in omnibus partibus relucet totum » . أما ليبنتز فقد كان اقترابه من هيجل أكبر كثيرا ، حينما كتب ، وهو يصف فى مؤلفه « مقالات جديدة » ذراته الروحية (المونادات) بأنها مرايا للكون ، يقول : « إنه الكل وكأنه حاضر هنا ، والباطن يظل فى كل مكان هو هو : واحدًا ونفس الشىء »[٥٩] .

وفى استطاعتنا أن نضيف إلى عبارة ليبنتز السابقة ، التى اقتبسها بلوخ من كتاب « مقالات جديدة » ، عبارات أخرى ننقلها من كتابه « المونادولوجيا » ، وهى تكاد تطابق عبارات الكندى التى أوردناها فى بداية الفقرة . ففى هذا الكتاب يقول ما نصه : « ولما كانت كل الأشياء مرتبطة ببعضها البعض نتيجة لامتلاء العالم ، كان كل جسم يؤثر على كل جسم تأثيرًا يقل أو يكثر حسب مسافة البعد بينهما ، كما يتأثر تبعًا لذلك بردّ فعله ، فيترتب على ذلك أن تكون كل موناذة (ذرة روحية) مرآة حية قادرة على الفعل الباطن ، تمثل العالم من وجهة نظرها ، كما تخضع لنفس النظام الذى يخضع له »[٦٠] .

بعد هؤلاء الفلاسفة : الكندى ونيقولا الكوزى وليبنتز ، جاء هيجل ليقدم أكمل صياغة لهذا التراث الطويل ، وأخذ مجاز مرآة العالم على يديه دلالة فلسفية خالصة ،

أو على الأدق صار يُستخدم فى سياق فلسفى بحت ، قوامه بمفاهيم مجردة مثل الكل أو الكلية الشاملة والروح والوعى ... وغيرها من مفاهيم أصبحت تحل محل الحق أو الله ، وتدل على ذلك الجوهر الواحد الذى يتجلى فى كل جزء من أجزائه ، أى فى مظاهر وأشكال له متنوعة ومتعددة ، وهو فى حركته وسيرته الجدلية إنما يسعى أو يقصد إلى غاية – هى معرفته نفسه فى غيره – تحفظ عليه وحدته وتماسكه فى تجلياته وتشكلاته الكثيرة المختلفة .

ولو رجعنا مرة ثانية إلى عصر النهضة فى انجلترا ، وهو المعروف بعصر الملكة اليزابث الأولى ، لرأينا المفكرين وقتئذ وسواء أكانوا فلاسفة أم علماء ، متصوفة أم شعراء ، يرسمون صورة للنظام فى العالم ، مستعينين بشكلين رئيسيين : سلسلة متصلة الحلقات ، ومجموعات من المستويات متماثلة ومتناظرة . ولقد كان عنوان المرآة يطلق أحيانًا على تلك الكتب التى كانت تقدم هذه الصورة عن العالم ، ولا أدل على ذلك مما قام به كاكستون Caxton حين طبع الترجمة الانجليزية لكتاب فرنسى مشهور بعنوان « صورة العالم Image du monde » لمتز - Metz نقول : طبعه تحت عنوان : « مرآة العالم Mirrour of the world » ، وهو انتقال فى استعمال المجاز من الصورة ، أى « مضمون » الكتاب ، إلى المرآة ، أى « حال » الكشف والتبيين(٦١) .

كانت الصورة الأولى للعالم تأخذ شكلاً رأسيًا ، أى شكل السلسلة التى كانت تبدأ فى السماوات العليا بأنبل المخلوقات وأسماها ، ثم تهبط إلى أكثر أمثلة الخلق دونية ووضاعة . أما حلقات هذه السلسلة فقد كانت على التوالى وبوجه عام : (أ) الملائكة والأثير ، (ب) النجوم ، (جـ) العناصر ، (د) الإنسان ، (هـ) الحيوانات والنباتات والمعادن . ويمكننا الاستدلال على ما كان لفكرة سلسلة الخلق فى ذلك الزمان من حيوية ، وعلى ما أشاعته من عِبرَ ، بما أبداه أحد الذين وضعوها موضع الشك من عجز عن تجاهلها . فرغم أن كريستوفر جودمان Goodman كان يذهب فى كتابه « سقوط الإنسان » إلى القول بفساد الطبيعة وقابليتها للوهن والشيخوخة ، وما يترتب على ذلك من فوضى واضطراب ، فقد كان عليه أن يقر ويعترف بالقدرة التعليمية « لمرآة الخلق speculum creaturarum » . فإذا فرضنا جدلاً – هكذا يقول جودمان – أن الخلق يحوى فى داخله ما يبعث على البهجة ، وإذا كان لك من هذه البهجة نصيب ، لاستطاع عقلك أن ينتقل عبر درجات السلم أو عبر الجسر الذى يربط بين المخلوقات ، ليبلغ بك إلى حب خالقك . فكما أن الله قد شاء أن يسنّ قانونًا تحترم فيه فكرة التسلسل والنظام ،

ويكون مختلفًا عن القانون الطبيعى ، وفقًا لحكمة مشيئته ، فإن عقل الإنسان الذى لا يبتهج بشيء قدر ابتهاجه بالكشف عن الأسرار ، يستطيع على وجه اليقين أن يجعل الطبيعة كلها سياقًا متسلسل الحلقات ، وأن يجعل المخلوقات كلها أنماطًا ونماذج وأشباهًا للمخلوقات الروحية »[٦٢] ومعنى هذا – بعبارة أخرى – أن سلسلة الخلق كانت لا تزال وسيلة للسمو الروحى ، لما انطوت عليه من دلالات الصعود ، بالمعنى المثالى لكلمة الصعود ، فكأنما هى مرقى أو معراج روحى ، يؤدى بالإنسان – فى تتابع محكم وانتظام صارم – إلى عتبات الله وملائكته فى السماوات العليا . وإذا كان من المفروض أن تكون السلسلة متكاملة التكوين والبناء ، فلابد من اتصال صدر مرتبة معينة بعجز مرتبة سواها ، مما يجعل الانتقال من حلقة إلى أخرى أمرًا ممكنًا .

أما الصورة الثانية لنفس هذا العالم فقد كانت تتخذ شكلاً أفقيًا إلى حد كبير . فمع تراتب مستويات الوجود بعضها فوق بعض وفقًا لما تتمتع به من شرف ومكانة ، كانت أيضًا تتواصل فيما بينها من خلال شبكة واسعة من الكيانات المتماثلة ، التى غالبًا ما كانت ترد اثنين اثنين أو أزواجًا أزواجًا ، فى مقارنات وتشبيهات ومجازات كثيرة . ولقد كان مجاز المرآة يحتل من بينها جميعًا مكان الصدارة ، خاصة فى جانبه الذى يقوم على فكرة المماثلة أو التماثل والتناظر . فحينما يشبه أحد الشعراء العقل بأنه « ذلك المحيط الشاسع / الذى يرى فيه كل مخلوق شبيهه » ، فما ذلك إلا لأن العقل مثال مصغر ، يحتوى على أمثلة من كل ما هو موجود فى جوف البحار والمحيطات ولكن بنسب صغيرة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن هذا التشبيه يستند على اعتقاد مؤداه أن البحار والمحيطات تحتوى على نظائر أو أمثلة مطابقة لكل ما هو موجود على سطح الأرض ، على نفس النحو الذى قدمه كينجزلى Kingsley (١٨١٩ – ١٨٧٥) فى كتابه « أطفال الماء » أو لويس كارول فى وصفه للحشرات كما تتبدى فى مرآة العالم[٦٣] . على أن المماثلة وإن كانت تقوم فى أغلب الأحيان بين ظاهرتين أو كيانين فقط (كالعقل والمحيط مثلاً) ، فإنها فى بعض الأحيان كانت تقوم بما ما هو أكثر من ذلك . ففى قصيدة « الأمير المتعلم » التى نشرها توماس بلندفيل Blundeville عام ١٥٨٠ ، وقد كانت تتضمن نصيحة شائعة للأمير بأن يحكم وفقًا للعقل ، نرى المماثلة قائمة بين كيانات خمسة هى : الله عز وجل والشمس والأمير والعقل والعدل .

لأن العدل هو للقانون غايته
فإنى أقول إن القانون هو من صنع الأمير
وإن الأمير هو على صورة الله
الذى يبسط سلطانه على كل ما سواه

ومثلما الشمس والقمر اللامعان
يحاكيان الله في سماواته العلى
ويظهران فى أجلى صورة
فيكشفان للعيون هيئته ونعمته عز وجل

كذلك يفعل الأمير في مملكته
فيحافظ على الحق خوفًا من الله
ويعرف حكم العقل
الذى تقوم عليه أفعاله وسلطانه

ولكن أفلاطون يقول إن الله يسكن فى أعلى عليين
وهناك حيث المثل المقدسة
لا يتزحزح عن قواعد الحق أبدًا
ولا يخرج على قواعد الطبيعة الثابتة

فكما أن الشمس وهى فى السماء
تعكس صورة الله ، وكأنها مرآة ،
كذلك فإن ضياء العدل قد أشرق
على الأرض بأمره تعالى ، تحقيقًا لنفس الغاية(٦٤)

ويُعدّ هذا الاصرار على رؤية التماثل والتناظر فى كل شىء وفى كل مكان جانبًا هامًا من جوانب البحث عن الوحدة والنظام ، وهو البحث الذى كان يميز العصور الوسطى حتى وصل إلى تمامه فى عصر الملكة اليزابث الأولى فى انجلترا ، وعصر النهضة الأوربية عمومًا . وعلى هذا الأساس سادت اعتقادات كانت تجرى وقتئذ مجرى البديهيات والمسلمات فى أذهان الجماهير ، كما فى الإعتقاد بأن النظام فى الدولة هو صورة مماثلة

للنظام السائد فى السماء ، فكان الملك حاكم الدولة يُقارن بالشمس حاكمة السماء ... وغير ذلك من اعتقادات كانت تفترض فكرة المماثلة بين الكون الكبير والمتجسديات السياسية Body Politic بحسب اصطلاح ذلك الزمان .

لكن الأمر الذى لا شك فيه أن أشهر ضروب المماثلة كان ذلك الذى بين الإنسان والكون الكبير . ولقد كانت صياغته فى كتاب « مرآة العالم Mirror of the World» على هذا النحو الموجز : « .. فكما أن دم الإنسان ينساب فى عروق جسده ليخرج من أحد المواضع ، كذلك المياه تجرى فى عروق الأرض لتتفجر على هيئة ينابيع وآبار ... وتُعد الشمس مصدرًا لكل حرارة فى كل الأزمان ، على نفس النحو الذى يُعد فيه القلب مصدرًا لشجاعة الإنسان المستمدة من ذلك الدفء الطبيعى الذى يكمن فى أعمق أعماقه »[٦٥] . بل إن هذا الضرب من المماثلة امتد ، فى مجال الشعر خاصة ، ليشمل التماثل بين العواصف والزلازل التى تهز أركان هذا العالم الكبير هزًا وبين مشاعر الإنسان وعواطفه الجامحة . صحيح أننا غالبًا ما نتحرك هنا فى مجال المجاز ، لكنه مجاز يدعمه اعتقاد حقيقى . ولعل أعظم الأمثلة على ذلك هو لير وقت العاصفة فى مسرحية شكسبير « الملك لير » ، مما سنوضحه فى موضع لاحق .

وإذا كنا قد وجهنا جُلّ اهتمامنا حتى الآن إلى استخدام مجاز مرآة العالم فى العصور الوسطى وعصر النهضة الأوربية ، خاصة فى انجلترا ، وامتداداته فى العصر الحديث ، فإن هذا لا يعنى إطلاقًا أنه لم يكن مستخدمًا قبل ذلك أو بعد ذلك فى وقتنا الحاضر . فالحق أنه كان يُستخدم بالنسبة إلى عناصر وأجسام مفردة جزئية من عناصر العالم أو الكون وأجسامه ، كالقمر والنجوم والهواء والسحاب وقطرات المطر ... إلى آخر ما سبق لنا ذكره . على أن هذه العناصر والأجسام لا تعكس – هنا فى هذا السياق الجديد – خالقًا مفارقًا للعالم ، وكذلك لا تعكس نظامًا ساريًا فى جميع الموجودات على نحو مختصر مختزل ، وإنما هى تعكس ضوءًا صادرًا عن عناصر وأجسام مفردة أخرى ، فتتبدى على سطوحها صور وأشباح يراها الإنسان .

والماء هو من بين جميع هذه العناصر أكثرها عكسًا لما يقوم بإزائه أو فوقه من أشياء وموجودات . ومنذ أن قدم أوفيد فى القرن الأول الميلادى أسطورة نرجس اليونانية وهناك ارتباط بين الماء من حيث هو مرآة صافية وبين نظر الإنسان الدائم إلى ذاته والإعجاب المفرط بها ، وهو ما سُمى فيما بعد باسم النرجسية . ومن هذا الارتباط بدت مرآة الماء

وكأنها مرآة ذاتية خالصة : إنسان مع ذاته ولا شيء غير ذلك ، أو بعبارة أخرى : إنسان سجين صورته المنعكسة على سطح الماء .

تقول الأسطورة أن الآلهة كانت قد أمرت هذا الفتى الجميل نرجس ألا ينظر إلى وجهه فى مياه البحيرة ، إن أراد الخلود . ولكنه ما لبث أن عصى هذا الأمر ، إذ تسلل ذات ليلة مقمرة عبر الغابة إلى البحيرة ، وأطل على وجهه فيها ، فوجده بالغ الجمال ، فأدام النظر إليه هيامًا وإعجابًا ، حتى أخذ يزوى ويذبل . وحلت عليه لعنة الآلهة ، فتحول إلى زهرة تنمو على شواطىء البحيرات .

لكن بشلار فى كتابه « الماء والأحلام » يذهب إلى أن الماء ليس فقط مرآة الذات الوحيدة الوحدانية أسيرة نفسها ، وإنما ايضًا مرآة الكون كله والعالم بأسره . يقول ما نصه : « إن نرجس عندما ذهب إلى البحيرة لم يكن مستسلما لتأمل ذاته فقط ، ذلك أن صورته لم تكن سوى مركز لعالم كامل . فمع نرجس ، ومن أجل نرجس ، تتمرأى الغابة كلها ، وتشهد السماء كلها على جمال صورته وعظمتها .. إن العالم هو نرجس كبير يتأمل نفسه . وأين يتأمل نفسه إن لم يتأملها فى صوره المنعكسة على سطح البحيرة اللامع ؟ .. فالعالم المنعكس إنما هو انتصار على الهدوء الشامل . وهو خلق رائع لا يتطلب سوى الاستسلام له ، لا يتطلب سوى اتخاذ موقف حالم إزاءه .. إنها إذن لنرجسية كونية ، تستكمل ، على نحو طبيعى تمامًا ، تلك النرجسية الذاتية الأنانية . « أنا جميل لأن الطبيعة جميلة » ، والطبيعة جميلة لأننى جميل » . هذا هو الحوار الذى يدور بين الخيال الخلاق وبين نماذجه الطبيعية . فالنرجسية حين تصبح كلية عامة ، تحول سائر الموجودات إلى زهور ، وتعطى للزهور إحساسًا بجمالها . **الزهور** كلها تتنرجس se narcissent والماء بالنسبة لها هو الوسيلة العجيبة لتلك النرجسية »[٦٦] . ويستمر بشلار فى بيان هذه النرجسية الكونية التى على أساسها تصبح بعض الصور الفنية فى الشعر صورًا مفهومة وذات معنى . فحينما يقول شاعر مثل شيلى : « إن الزهور ترى منذ الأزل عيونها منعكسة على صفحة البحيرة الساكنة » ، فإن فى مثل هذا القول ، من وجهة النظر الواقعية الوضعية ، صورة فنية أسيء استعمالها ، فهل للزهور عيون حتى ترى ؟ . ولكن من وجهة نظر الشاعر وحلم الشاعر لابد للزهور أن ترى ، مادامت تتمرأى فى الماء الصافى »[٦٧] .

ولا شك أن هذا الذى ذكره بشلار يتضمن عمومًا فكرة المماثلة بين الإنسان والعالم . فإذا كان الإنسان كائنًا عضويا صغيرًا ، فكذلك العالم هو « مثل » الإنسان : كائن عضوى

ولكنه كبير . وإذا كان الإنسان يديم النظر إلى صورته المنعكسة فى مرآة الماء ، وهى النرجسية الذاتية الصغرى ، فإن العالم ينظر هو أيضًا إلى نفسه فى مرآة الماء الكونية ، وهى النرجسية الكونية الكبرى . ولا شك كذلك أن ما قد ذكره بشلار يتضمن نزعة حيوية سارية فى الطبيعة بكل مافيها من موجودات ومخلوقات ، تجعل الفنان صاحب الخيال الخلاق يرى نفسه فى الطبيعة ويرى الطبيعة فى نفسه ، يخاطبها وتخاطبه ، وتنقلب العلاقة بينهما وتتعاكس ، فيصبح وهو الرائى مرئيا وتصبح وهى المرئية رائية .

هذا هو السبب فى أن رسامين عديدين كانوا يقولون إن الأشياء هى التى تنظر إليهم . فقد نقل ميرلو بونتى (١٩٠٨ - ١٩٦٢) عن أحدهم قوله : « ما أكثر المرات التى كنت أحس فيها وأنا فى الغابة أنى لم أكن أنا الذى أنظر إليها . ففى بعض الأيام كنت أحس أن الأشجار هى التى تنظر إلىّ .. وكنت أنا هناك أستمع إليها .. إن الرسام فى اعتقادى يجب أن ينفذ الكون فيه بدلاً من أن يسعى هو إلى النفاذ فى الكون .. وإننى لأتوقع أن يحتوينى من الداخل ، مدفونًا فيه .وربما كنت أرسم كيما أخرج من هذا الدفن »(٦٨) . معنى هذا ، بعبارة أخرى وباختصار ، أن ثمة قلبا للأدوار وعكسا لها ، فالناظر منظور إليه والمنظور إليه ناظر .

على أننا قبل أن ننهى كلامنا عن مرآة العالم ، نحب أن نقرر أن فكرة المماثلة وارتباطها بمجاز المرآة عمومًا ومرآة الماء الكونية خصوصًا ترجع فى النهاية إلى الفكر الهندى القديم . ولعل أقوى دليل على ذلك نص فى التصوف الإسلامى موسوم باسم « حوض ماء الحياة» . وحقيقة أمره أن المسلمين حين فتحوا بلاد الهند ، اطلع أحد القضاة ، ويدعى ركن الدين محمد السمرقندى (القرن الثالث عشر الميلادى)، على كتاب من كتب الحكمة الهندية يسمى « انبرت كند » ويعنى « حوض ماء الحياة» . فلما أعجب به ، نقله من السنسكريتية إلى الفارسية ومن الفارسية إلى العربية ، وسماه « كتاب مرآة المعانى لإدراك العالم الإنسانى » (وهو نفسه الكتاب الذى ينسب إلى ابن عربى ، وهى نسبة مشكوك فيها)(٦٩) . ويبدأ الكتاب بتقرير فكرة المماثلة بين الإنسان والعالم على هذا النحو التالى : « الإنسان عالم صغير. فأى شىء فى العالم الكبير يوجد (موجود) بالكل، ففى العالم الصغير موجود بالجزئى» . ثم يمضى فى تفصيل هذه المسألة على نحو قصصى ترميزى، مستخدمًا مجاز مرآة الماء، لينتهى إلى أمور تتعلق بوحدة الوجود ووحدة الشهود ، مماسيرد ذكره فيما بعد.

٣ - **مرآة الإنسان** : فكرة الإنسان باعتباره عالما أصغر فكرة - كما قلنا منذ قليل - قديمة ، تضرب بجذورها فى الحكمة الهندية ، ونمت بعد ذلك فى الفلسفة اليونانية ،

وتفرعت فى العصور الوسطى حتى وصلت إلى تمام نضجها فى عصر النهضة الأوربية ، بل واستمرت فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة . ومن الطبيعى أن يستخدم مجاز المرآة وسيلة مناسبة لتوضيح هذه الفكرة . ولكن المسألة ليست بهذه البساطة ، لأن السياقات التى ورد فيها مجاز الإنسان – المرآة متباينة تباينًا شديدًا . فالتشابه بين الصورة المرآوية وبين الأصل – وما يتعلق به من أفكار مثل معرفة الذات أو التعرف على النفس – هو الذى يفسر لنا كيف يمكن اعتبار الإنسان مرآة لله أو مرآة لأناس آخرين : الزوج والزوجة ، الأبناء والآباء ، الأخوة والأخوات ، الأصدقاء أو المحبين – فكل هؤلاء يظهرون فى الكتابات الأدبية والدينية والصوفية والفلسفية على أنهم مرايا ، يعكس بعضها بعضًا على نحو متبادل . وفى هذا السياق نذكر على سبيل المثال ذلك القول الذى ورد فى الخبر عن الرسول ﷺ من أن « المؤمن مرآة أخيه » ، وهو قول طالما استشهد به المتصوفة وغيرهم من مفكرى الإسلام .

كذلك ما يقال عن إنسان ما إنه « مرآة الخير » أو « مرآة الحق » و « مرآة الجمال » ، فإن الأساس الذى يقوم عليه مجاز المرآة هنا ، غالبًا ما يكون هو أيضًا التشابه بين الصورة المنعكسة وبين الأصل . فهذا الإنسان كالمرآة يظهر فيها الخير ذاته ، أو الحق ذاته ، أو الجمال ذاته . بعبارة أخرى هو كمرآة يتجسد فيها « مثال » الخير أو الحق أو الجمال . وكما سبق أن ذكرنا ، ترتد هذه النظرة إلى الإنسان على أنه مرآة « للمثال » أو « المثل الأعلى » أو « الفكرة النموذجية الأصلية » – نقول : ترتد إلى تراث الفلسفة الأفلاطونية ، والأفلاطونية المحدثة خاصة ، حيث كان مجاز المرآة يستخدم لبيان العلاقة بين عالم المحسوسات وعالم المثل ، وللتعبير عن المماثلة القائمة بين مراتب الوجود المختلفة ، واعتماد المراتب الدنيا منه (الانعكاسات والصور) على المراتب الأعلى (الأفكار والأصول) .

ونستطيع أن نقول بوجه عام أن الجانب التعليمى والأخلاقى فى وظيفة المرآة الانعكاسية هو الجانب الغلاّب فيما أوردناه من أمثلة على مجاز الإنسان – المرآة ، وإن كانت الوظيفة المعرفية الابستمولوجية (والتى تؤدى إلى معرفة الذات) غير مستبعدة هى أيضًا ، ولكن فقط كأساس للإصلاح أو التهذيب الأخلاقى . فالاختلاف الكيفى الذى يستشعره الإنسان بينه وبين الإنسان – المرآة الذى يجسد أمامه « مثالاً » ، قد يؤدى به إلى معرفة نفسه ، وبالتالى إلى محاولة اصلاحها وتهذيبها .

هذا عن الإنسان عمومًا بوصفه مرآة . أما أعضاء الإنسان الظاهرة مثل الوجه والعين فقد نالت قسطًا وافرًا من التشبيه بالمرآة . على أننا وإن عرضنا من قبل للوجه باعتباره

مرآة : كوجه موسى أو وجه الإمام المعصوم عند الشيعة ، فقد كان ذلك من حيث كونه مرآة إلهية تعكس نور الله . أما هنا فإهتمامنا به إنما هو إهتمام من زاوية كونه مرآة إنسانية ، فله ما للمرآة من قدرات فائقة على التعبير والكشف عما يعتمل فى داخل نفس الإنسان من مشاعر وانفعالات ، على نحو ما يُظهر « أحمرار الوجه » خجل الإنسان ، رغمًا عن إرادته فى بعض الأحيان . فهو فى هذه الحالة كأنه مرآة أمينة صادقة تعلن الحقيقة وتكشف السر . وكذلك له قدرات فائقة على إخفاء هذه المشاعر والانفعالات الداخلية ، كما فى « الابتسامة الصفراء » التى يخفى بها الحقيقة الباطنة أو التى يُظهر من خلالها غير ما يُبطن ، وكأنه فى هذه الحالة مرآة مخادعة مرائية . ولعل هذا هو ما قصد إليه هردر Herder (١٧٤٤ - ١٨٠٣) عندما نظر إلى الوجه على أنه كابينة أو غرفة مرايا للنفس Spiegelkammer der Seele [٧٠] مؤلفة من بشرة وفم وجبين وحاجبين وخدين وعينين .. ، تتفاوت قبضًا وبسطًا ، انفراجًا وتقطيبًا ، لمعانًا وانطفاءًا ، مما يجعل الوجه علامة تميز الإنسان من الحيوان . ولذلك نقول عن الإنسان وحده ، فضلا عن الله سبحانه ، أن له وجها . أما الحيوان فلا وجه له وإن كان له رأس .

أهم مرآة فى هذه الغرفة هى العين التى تعدّ بحق المرآة الإنسانية على الأصالة . ولذا يتعين علينا أن نتناولها بشىء من التفضيل :

إن أهمية العين من حيث هى مرآة لا ترجع فقط إلى أن العين هى التى تجعل الصورة الفعلية ممكنة ، بل وأيضًا إلى أنها تقوم بوظيفة المرآة . وهذا ما ذهب إليه القديس أوغسطين (٣٢٥ - ٤٣٠) فى نظريته عن الإدراك الحسى . فقد اتخذ ، مثله فى ذلك كثل أفلاطون ، حاسة البصر حاسة نموذجية أو هى على الأصح الحاسة النموذجية فى الإدراك الحسى . فالبصر فى نظره هو من بين جميع الحواس أكثرها فعالية . ومن ثم ، فقد كان هو المثل الرئيس الذى لجأ إليه كيما يوضح نظريته فى الإدراك الحسى . ومؤدى ذلك أن الإبصار visio لايكون إلا عندما تتشكل حاسة البصر بالموضوع المُبصر . أما الإدراك الحسى فإنه لا يحدث إلا عندما تقوم النفس - التى تنتشر فى جميع أنحاء الجسم بما فى ذلك العين - بخلق صورة عن تمثل الموضوع ، حيث يكون فى مجال إدراك تلك الحاسة الفيزيقية الجسمانية التى هى العين . ولكى يبين أوغسطين تشكل حاسة البصر وإتشاحها بالموضوع المُبصر فى اثناء عملية الإدراك الحسى ، لم يلجأ فقط إلى مجاز المرآة ، وإنما استعان أيضا بمجاز الأثر أو الأخدود الذى يتشكل على سطح الماء . فهذا

المجاز الأخير ، بالاضافة إلى الإتجاه الروحى الكامن فى نظرية أوغسطين عن الإدراك الحسى ، يوضحان السبب القائم وراء اعتبار مجاز المرآة هو أنسب وسيلة يمكن الأخذ بها لتوضيح ذلك الدور الذى تقوم به حاسة البصر فى الإدراك الحسى ؛ إذ كانت المسألة مسألة تميز أو تفرقة بين الصورة التى تنعكس فى هذا العضو الحسى من جهة وبين الصورة التى تخلقها النفس من جهة أخرى ، ووضع هذه الأخيرة فى مرتبة أعلى من الأولى ، فقد كان من الضرورى البرهنة على ما يأتى :

(أ) العضو الحسى ، وهو العين ، عضو منفعل سلبى ، لأنه يدع نفسه يتشكل بالموضوع المُبصر عن طريق عامل فيزيائى آخر (هو الضوء فى حالة إبصار العين) . أما النفس فإنها إنما تخلق بقواها الخاصة وبنفسها الصورة على نحو فعال إيجابى .

(ب) الصورة التى تظهر فى العين لاتبقى إلا مع بقاء فعل الإدراك الحسى واستمراره ، مثلها مثل الأثر على سطح الماء . أما الصورة الباطنةفى النفس فهى على العكس باقية ، حتى بعد غياب موضوعها فى الخارج وصورتها الأولى . (ويوضح أوغسطين هذه النقطة بالإشارة إلى ظاهرة « الصورة اللاحقة » للصورة الأولى) .

(جـ) انعكاس الموضوع فى العين يمثل كيانا « ميِّتا » وغير مفهوم ، إنه مجرد شبح . أما الصورة الباطنة فى النفس فهى وحدها التى تؤدى إلى إدراك حقيقى مفهوم .

(د) الصورة فى العين لابد أن يكون بينها وبين الموضوع الفيزيائى قدر كبير من التشابه ، حتى تستطيع النفس الاهتداء بها فى تكوين الصورة الباطنة .

ومجاز المرآة فى نظر أوغسطين هو الذى يتيح البرهنة على كل هذه الخصائص السابقة . فالمرآة أداة تَقَبُّل وسلبية تماما (أ) ، وهى تُظهر صورة تبقى طالما بقى أصلها (ب) ، وهى « لا تفهم » ما تستقبله وتتلقاه على سطحها من انعكاسات (جـ) ، والانعكاس الذى تُظهره على قدر كبير من الشبه مع الأصل (د) [٧١] .

إننا بهذا الاستطراد لا نبين فقط أهمية مجاز المرآة بالنسبة إلى الإدراك ، بل وايضًا أهمية التمييز بين الصورة الحسية والصورة الباطنة فى النفس ، أو بين الصورة فى مرآة العين والصورة فى مرآة القلب . وواضح مما قلناه عن نظرية الإدراك الحسى عند أوغسطين أنها ترجع فى جانب كبير منها إلى مذهب إبيقور القائل ، كما أشرنا من قبل ، بأن الإبصار إنما هو « بورود » الأشباح ، أى الصور ، المنبعثة من الأجسام المُبصرة إلى العين ،

فتنعكس عليها ، فى مقابل مذهب آخر كان يقول بأن الإبصار إنما يكون « بخروج الشعاع » من العين على شكل مخروط رأسه عند العين وقاعدته عند سطح المُبصر ، فإذا ما خرج هذا الشعاع من العين ووقع على المُبصر فلمسه حدث الإبصار . وقد تداخل المذهبان فى العصور الوسطى واختلطا : مذهب « ورود الشبح » من الجسم المُبصر إلى العين ، ومذهب « خروج الشعاع » من العين إلى الجسم المُبصر . ورغم تناقضهما فقد بُذلت محاولات للجمع بينهما ، ظهرت فى بعض الاستعمالات لمجاز العين – المرآة ، خاصة فى الشعر . إذ كان يُنظر إلى عين المحبوب أحيانًا على أنها مرآة محرقة تبعث بأشعة نارية ، تستقبلها عين المحب ، فتنفذ إلى قلبه وتشعل فيه نار الحب . وعلى الرغم من التفرقة بين العين والنفس ، فقد حدث التقريب بينهما ، بين الصورة الظاهرة فى العين والصورة الباطنة فى النفس ، فصارت العين مرآة للقلب ، بل صارت « مرآة مزدوجة » : تعكس العالم الخارجى وتحيله إلى الداخل ، وتُخرِج العالم الداخلى إلى الخارج ، أو بعبارة أخرى تُبطن الظاهر وتُظهر الباطن[٧٢] .

وفى استطاعتنا أن نلتمس نواة تلك المحاولات الرامية إلى الجمع والتوفيق بين المذهبين السابقين فى كيفية الإبصار فيما قاله أفلاطون عن إنبعاث « النار الالهية » أو « القوة النورية » من البصر ، حتى تتصل بما يرد من الأجسام المُبصَرة من « نور » مماثل لها ، ومن اندماجهما يتكون الشعاع الذى به يدرك البصر المُبصَر . والحقيقة أننا لا نريد التوقف عند هذا المستوى العلمى ، أو بالأحرى تاريخ العلم الخاص بالبصريات عمومًا ونظرية الإدراك الحسى خصوصًا ، إلا بمقدار ما يعيننا – رغم غموضه – على تناول مجاز العين – المرآة عند أفلاطون . فكيف كانت نظرته إلى العين من حيث هى مرآة للنفس ؟ ، وما هى تلك الوحدة التى تتحقق بين المحب والمحبوب من خلال نظرة كل منهما فى عين– مرآة الآخر ؟ .

إن المحب والمحبوب حين ينظر كل منهما فى عين – أو على الأصح فى حدقة عين – الآخر ، فإنه يرى وجهه منعكسًا على نحو مختزل فى عين الآخر . هذه هى وظيفة المرآة المحدبة الحقيقية : تعكس ما يقوم أمامها مختصرًا . والعين بهذه الوظيفة الفعلية تحقق القرب الفعلى ، أى قرب كل من المحب والمحبوب من الآخر ، وهو الأمر المطلوب خاصة فى الحب القائم على الرغبة الجنسية الشديدة أو الشهوة والشبق (الايروس) . من هذا الواقع الفعلى انطلق أفلاطون إلى الرمز والمجاز . ففى محاورة « المأدبة » نراه يقدم نظريته الرمزية فى الحب من حيث تعارضها مع نظرية رمزية أخرى يضعها على لسان أريستوفانيس .

لكنه يقيم هذه النظرية الأخيرة على ما يتميز به الرمز ، فى معناه اليونانى الأصلى ، من خاصيتين أساسيتين ، هما : الانقسام والاكتمال ، أو التجزئ والتوحيد ، أو الاختلاف والائتلاف . فاللفظ اليونانى الدال على الرمز ، وهو **symbolon** مأخوذ من فعل **symballein** أى « يتوافق أو يتطابق » ، بمعنى أن يتوافق جزء مع جزئه الآخر الشبيه به فيتحدان ، أو أن يتطابق نصفه مع نصفه الآخر المماثل له فيكتمل كل منهما بالآخر . وبناء على هذا المعنى الأصلى للرمز ، يجيء تفسير أريستوفانيس للحب من خلال أسطورة تقول بأن الموجودات الإنسانية التى قسّمتها الآلهة أنصافًا أنصافًا ، تسعى إلى الاتحاد مع بعضها البعض : الرجال يبحثون عن النساء ، والنساء يبحثن عن الرجال . فتلك الرموز **symbola** أى أنصاف الموجودات الإنسانية ، يتطلع كل نصف منها إلى نصفه المكملٌ له ، ليصلا من خلال التوافق والتآلف بينهما إلى تكوين موجود إنسانى واحد . فالحب إذن وبحسب هذا التفسير الرمزى ، تعبير عن الاحساس بعدم الاكتمال أو النقص والافتقار من ناحية ، وعن الحنين إلى الوحدة والاكتمال من ناحية أخرى(٧٣) .

ولكن ، هل يأخذ أفلاطون بهذا التفسير للحب ؟ . كلا ، لأنه عندما يقول إن الحب هوس أو جنون الهى ، فإنه يعنى بذلك أن المحب والمحبوب متى نظر كل منهما فى عينى الآخر ، فإنه لا يرى وجهها بقدر ما يرى وجه الإله ، أو وجه الجمال فى ذاته ، أو « مثال » الجمال الذى يشع نوره عليهما معًا ، ورؤية كل منهما إياه إنما تخرجهما من نفسيهما انجذابًا إليه . غير أن حركة الإيروس أو الحب ليست حركة أفقية ، كما تصور أريستوفانيس : فالحب لا يربط بين نصفين متناثرين ، فيجمعهما فى واحد ، كما كانا فى الأصل قبل القسمة والانتصاف ، وإنما يفتح الطريق المؤدى إلى أعلى ، وفى حركة رأسية ، نحو السماء ، حيث وطنهما الأصلى المشترك .

وللتمييز بين نظريتى أريستوفانيس وأفلاطون فى الحب ، ذهب فرنان إلى القول بأنه إذا كان فى مقدورنا التعبير عن نظرية أريستوفانيس فى هذه الصيغة التالية : $\frac{١}{٢} + \frac{١}{٢} = ١$ و فإن نظرية أفلاطون ، على العكس ، تأخذ صيغة مختلفة تمامًا ، هى : ١ + ١ = ٣ . فالحب على المستوى الفيزيقى الجسمانى يتمثل عند اثنين فى انجاب ثالث ، يكون مختلفًا عن كليهما واستمرارًا لهما فى نفس الوقت . فالحب الجسمانى يرغب ، حتى داخل الوجود الأرضى العابر الزائل ، فى خلق بدائل تضمن الخلود . وهذا النوع من الحب يتحقق فيما يقوم بين الرجل والمرأة من علاقة جنسية « من أجل

أن ينجبا فى الجمال » . أما الحب القائم على الجنسية المثلية فلما كان يفتقر إلى امكانية انجاب البديل الذى يضمن الاستمرار والخلود ، فثمة استعاضة عنه بالحب على المستوى الروحى . وهو يتمثل عند اثنين (من نفس الجنس) فيما يدور بين نفسيهما من حوار ينجب أو يخلق فى نفس الآخر أفكارًا جميلة وفضائل جميلة : وكل القيم التى تتجاوز نظام الفناء والزوال(٧٤) . وأنموذج هذا الحب هو سقراط الذى جعل من نفسه أمام الشباب مرآة ، حين ينظرون إلى أنفسهم فيها فإنهم وهم المحبين يرون أنفسهم بعيون من يحبونه ، فهى مرآة مُشعة بنور آخر ، نورآت من بعيد ، هو نور الجمال الحق .

إن ما يميز تجربة الحب عند أفلاطون أنها تعلى من شأن النظر والنظرة ، وتكاد تقوم بالكلية على تبادل النظرات وتلاقى العين مع العين . فهى تتضمن ، فى تصالب النظرات وتقاطعها ، مواجهة المحب للمحبوب مباشرة ، أى أن تكون العلاقة بينهما علاقة : وجهًا لوجه ، مثلما يتجلى الله أمام عيون أنبيائه وأوليائه ومحبيه وجهًا لوجه ، أو على الأدق ما يطمح إليه هؤلاء . وشعاع الحب الذى يدور من المحب إلى المحبوب كيما ينعكس ، بمعنى : يرتد معكوسًا ، من المحبوب إلى المحب ، يتبع فى ذهابه وعودته طريق النظرات المتقاطع ، فكل منهما يستخدم الآخر مرآة ، وفى عين من يواجهه يرى انعكاس نفسه مزدوجًا ، فيتتبع كل منهما رغبته فى رغبة الآخر فيه . يقول أفلاطون ، فى نص من محاورة « ألقبيادس » : « عندما ننظر فى عين الإنسان الذى يواجهنا ، فإن وجهنا إنما ينعكس فيما نطلق عليه اسم « حدقة » (ويُقال عنها فى العربية : إنسان) العين ، كما لو كان فى مرآة ، ومن ينظر فيها يرى صورته ... وعلى ذلك ، فعندما تتأمل عين فى عين أخرى ، وعندما تركز نظرتها على أفضل جزء فى هذه العين ، أى على هذا الذى تراه ، فإن ما تراه فيه إنما هو نفسها »(٧٥) . هذا عن المحب فى رؤيته نفسه فى عين المحبوب . أما عن المحبوب فى رؤيته نفسه فى عين المحب ، فإن أفلاطون ، وفى نص ثان من محاورة « فايدروس » كأنه صدى النص السابق ينعكس ، بمعنى : يرتد معكوسًا ، هذه المرة ، من المحبوب إلى المحب ، يقول : « عندما ينظر المحبوب فى عين المحب له ، فإنه يرى ، كما لو فى مرآة ، أن الذى يحبه إنما هو نفسه ... ومن ثم فإنه يمتلك حبا معكوسًا Contre - amour هو صورة منعكسة للحب »(٧٦) .

إن كلا من المحب والمحبوب يرى نفسه فى عين الآخر : فالمحب يرى نفسه محبا فى عين المحبوب ، والمحبوب يرى نفسه محبوبًا فى عين المحب . وربما كان هذا ما قصد إليه ابن عربى ، لما أراد أن يوضح توقف الله المتجلى ، أى الله من حيث صفاته وأسماؤه ، فى

معرفته نفسه ، على المتجلّى له ، أى الخلق الذى هو بمثابة الآخر – المرآة ، لأن – هكذا يقول – « رؤية الشيء نفسه بنفسه ما هى مثل رؤيته نفسه فى أمر آخر يكون له كالمرآة » . وربما كان هذا هو ما يكمن أيضا فى تصور الشيعة للإمام المعصوم ، والذى سبق أن أشرنا إلى جانب من جوانبه المتعددة . فالإمام عندهم لما كان هو المظهر الإلهى الذى فيه وبه يرى الإنسان ربه ، فإنه بهذا الاعتبار هو « عين الإنسان » . ولكن لما كان الله – وفقًا لعلاقة : تبادل النظرات – يرى بدوره العالم عن طريق الإمام الذى هو « إنسان كامل » وليس مجرد إنسان ، فإن الإمام عند الله وبهذا الاعتبار هو « إنسان العين » أى حدقة العين ، (وسميت كذلك فى العربية لأنها تعكس الإنسان مختصرًا أو مصغرا) ، وهى « أفضل ما فى العين » كما قال أفلاطون ، إذ بدونها لا تتم الرؤية والإبصار . وهنا نجد لعبًا بالألفاظ . فالإمام من ناحية هو « عين الإنسان » فى معرفة الإنسان ربه ، وهو من ناحية أخرى وبعد عكس العبارة وقلبها « إنسان العين » فى معرفة الله عالمه وخلقه .

٤ – **مرآة السحر** : من الأخبار العلمية التى قرأناها مؤخرًا أن الروس قد صنعوا مرآة عملاقة أحالت انعكاساتها الليل الدامس ، فى مناطق شاسعة من فرنسا ، إلى نهار كامل . صحيح أن هذا الخبر يدل على أن ما يسمى بالخيال العلمى يمكن ، إذا ما استند إلى شيء من مبادئ العلم وقوانينه ، أن يتحول إلى حقيقة واقعة ، ولكن الأهم من هذه الدلالة أن تلك المرآة العلمية « العجيبة » إنما هى تعبير متطور عن مخزون هائل فى تراث الإنسانية من المرايا ذوات القدرات الخارقة ، ونعنى بها مرايا السحر. وصحيح أيضًا أن هذا المخزون يغلب عليه الطابع الأسطورى أو الخرافى ، ولكن العلم ، كما ذكرنا مرارًا ، لم يكن منفصلاً عن السحر والخرافة ، بل خرج وتطور من داخلهما ، وما الخيال العلمى إلا صورة مهذبة ومنقحة من ذلك الخيال الأسطورى والخرافى . فنحن إذن بتناول هذا النوع من المرايا إنما نتناول المرآة من حيث هى خرافة علمية ، أو إن شئت قلت : من حيث هى علم خرافى . فمنذ أيام الإغريق وعلم المرايا ، أى القاطوبطريقا ، ينطوى فى آن واحد على دقة الرياضيات وشطحات التصوف ، على المعرفة والعرفان ، على قياس زوايا سقوط الضوء وانعكاسه عن أسطح المرايا وما تسببه هذه المرايا وتثيره من أغلاط تعرض للبصر أو أوهام مبصرة. ألم يكن نصير الدين الطوسى (١٢٠١–١٢٧٤)، وهو المتصوف المغرق فى الإشراق والتشيع ، رياضيًا ومحررًا لكتاب اقليدس فى علم المناظر؟ . علم المرايا باختصار جامع بين الحقيقة والخيال، هو علم وخيال: علم الخيال وخيال العلم ، إن صح التعبير.

فى تناولنا للمرايا الطبيعية السماوية تبينا كيف وجد الإنسان فى القمر والهواء والسحاب مرايا : رأى وجوهًا إنسانية فى استدارة القمر، وقوس قزح فى الهواء ، وجيوشًا وحيوانات وقديسين فى السحاب ، رأى القمر قمرين وثلاثة أقمار، والشمس شمسين وثلاثة شموس، بل رأى خيالاته وأفكاره الباطنة منعكسة أمامه فى الهواء وفى السحاب. كما تبينا كيف صنع العلماء المشتغلون بالفلسفة الطبيعية فى بدايات العصر الحديث ، أجهزة من المرايا كان من شأنها أن تخلق وتكوّن فى المعمل ما يراه الإنسان فى الطبيعة أو أن تخلق وتُحدث فى الطبيعة مايراه فى المعمل من تشكلات وتحولات مثيرة للدهشة والعجب. كل هذا كان عبارة عن جانب الخيال فى تلك المرايا، ممزوجًا بالعلم. ولكن هذا الجانب يحتاج منا إلى إلقاء مزيد من الضوء عليه، حتى يزداد وضوحًا وتتبين لنا أهميته الشديدة بالنسبة إلى استخدام مجاز المرآة فى سياقات متعددة ومتباينة : فلسفية ودينية – صوفية وأدبية وفنية... الخ.

فالمرآة من حيث هى خيال علمى أو خرافة علمية ، واعتبارها أداة سحرية ذات قدرات خارقة للعادة والطبيعة ، إنما هى فى هذا الجانب من جوانبها العديدة امتداد متطور لما كان موجودًا فى الأساطير اليونانية متعلقًا بتشكلات الصور وتحولات الأشكال ، أى صور وأشكال الكائنات ، خاصة الكائن الإنساني ، إلى حد التشوه والمسخ أحيانًا ، وإلى حد الهلاك والموت أحيانًا أخرى . ففى هذه الأساطير نجد ثلاث مرايا : مرآة نرجس ومرآة ديونيسوس ، وقد أشرنا إليهما ، أما المرآة الثالثة فهى مرآة ميدوسا ، وهى التى تهمنا الآن :

فأولاً وتمهيدًا لمرآة ميدوسا ، لابد أن نتعرف على مرآة أخرى كانت توجد فى معبد إحدى الآلهات ، وهو معبد ليكوسورا فى أركاديا ، حيث كان وضعها على حائط المعبد وعلى اليمين من المذبح . قدم أحد الرحالة الجغرافيين الإغريق ، وهو بوزانياس Pausanias (القرن الثانى الميلادى) ، وصفا لهذه المرآة فقال : « إن الناظر فيها إما ألا يتبين من نفسه سوى انعكاس غامض ، يخبو ويضعف ، وغير متميز (الملامح) amudrós وإما ألا يرى فيها شيئًا على الإطلاق ، وعلى العكس من ذلك تظهر على المرآة ، وبجلاء ، أشكال الآلهات المحفورة على حائط المعبد والعرش الذى يجلسن عليه ، ويستطيع المرء أن يتأملها (أى صورها) فى وضوح تام »(٧٧) .

فى هذا المكان المقدس تنقلب الخصائص الطبيعية للمرآة رأسًا على عقب . فبدلاً من أن تعكس المظاهر وتقدم صورة لما يقوم أمامها من موضوعات مرئية ، وهذه هى وظيفتها العادية المألوفة لنا ، نجدها تؤدى دورًا معاكسًا تمامًا و « خارقًا للعادة » ، وذلك عندما تكشف المحجوب والإلهى ، وتُظهر اللامرئى وتجعله مرئيًا فى وضوح كامل . والحق أن

المرآة عند الإغريق كانت تتأرجح بين هذين القطبين تمام التقابل : فالصورة التى تعكسها تبدو أحيانًا مجرد شبه أو شبح غامض ، وظل عابر ، ووهم فارغ من الحقيقة والواقع ، وفى أحيان أخرى تبدو مظهرًا متألقًا لقوة علوية ، قوة « أخرى » مفارقة لهذا العالم الأرضى وغريبة عنه ، وغير قابلة للإدراك أساسًا ، ولكنها مع ذلك أقوى فى درجة الوجود وأعلى فى درجة الظهور والتجلى من كل ما هو موجود على الأرض .

وفى مرآة ذلك المعبد تنطمس ملامح وجه الكائن الحى فلا تظهر بجلاء . فالمتعبد الذى ينظر فيها وهو خارج من باب المعبد ، لا يرى نفسه على ما هى عليه فى الواقع ، وإنما على ما سوف تكون عليه ، بعد أن يترك نور الشمس ويدخل إلى عالم الأموات المظلم ، أى أنه يرى نفسه فيها ظلاً أسود غير متميز ، ورأسًا بلا وجه أو نظرة . فالمرآة هى باب مفتوح على العالم السفلى ، هاديس ، أو هى عتبة برزخية فاصلة ، وواصلة فى نفس الوقت ، بين عالم الأحياء وعالم الأموات ، تذكّر من يمرّ أمامها بأن شكله الواضح ككائن حى فى طريقه إلى الزوال والإظلام ، فى مملكة الليل البهيم ، وفى سبيله إلى الاختفاء فى جوف اللامرئى . على أن اللامرئى هنا وإن كان لا مرئيا بسبب نقص النور الذى يتيح الرؤية ، ذلك أن عالم الأموات عالم مظلم لا تنفذ إليه أشعة الشمس أبدًا ، فإن ثمة لا مرئيًا آخر لا يُرى بسبب كمال نوره وتجليه الباهر . فالإلهى حينما يسطع نوره ويتلألأ بهاؤه إنما يصيب الناظر إليه بالدهش أو عشى العينين ، وكل من يحاول تأمله مباشرة ووجهًا لوجه مقضى عليه بالهلاك فى سبحات نوره . ولذلك ، فإن الآلهة ، لكى تتجلى للبشر الفانين دون أن تقضى عليهم ، فإنها تتخذ لنفسها مظاهر تخفيها بقدر ما تكشفها . فالأصنام المحفورة أشكالها على حوائط المعبد ليست سوى تجسيد للقوى الإلهية المفارقة أمام أعين المتعبدين ، دون أن تتوحد معها مع ذلك ، بمعنى أن الأصنام وإن كانت الهية فإنها ليست هى الله . ولكن إذا كانت الأصنام الإلهية تظهر فى مرآة ليكوسورا فى غاية الوضوح ، فما هذا إلا لأن على سطحها يحدث نوع من التحول : فالصور التى قد صنعتها يد الإنسان « على شاكلة » الآلهة ، حين تنعكس على سطح المرآة ، فإنها تلمع وتشع من فيض ذلك النور الالهى الأصلى الذى لا يتحمل الإنسان النظر فيه مباشرة . وعلى هذا ، فإن الصورة بدلاً من أن تضعف وتخبو بازدواجها فى الانعكاس ، تتقوى وتتحول : فتصبح مظهرًا إلهيًا . وعندئذ يكون المتعبدون الناظرون إلى أشكال الآلهة المنعكسة فى المرآة منظورين من قبل الآلهة أنفسهم .

" الناظر والمنظور إليه ، أو الرائى والمرئى ، كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطًا لا محيص عنه عند الإغريق : شعاع الضوء الذى يخرج من العين وينتشر على الأشياء إنما يرتد هو نفسه – وكأنه صدى – من على المرآة ، فيجعل العين ترى وتجعل الأشياء مرئية . ولكن الأنثى المتوحشة ميدوسا Medusa المسماة أحيانًا جورجو أو جورجونة Gorgô وأختاها الجورجونتان الأخريان كن يحملن الموت فى عيونهن . كانت نظرتهن قاتلة . فكل من ينظر إلى هذه العيون يمسخ حجرًا على الفور ، أى يتحول إلى كتلة عمياء فاقدة الحياة بالبصر والنظر ، مصمتة لا ينفذ إليها ضوء الشمس مثل كائنات العالم السفلي ، عالم الأموات والظلام الدامس . وإذا كانت رؤية ميدوسا – وكذلك أختيها – لا تُحتمل ، فذلك لأن على وجهها يختلط ما هو إنسانى وما هو حيوانى وما هو جماد . فقد كانت ذات وجه مستدير بشع ، وتنبت فى رأسها ثعابين بدلاً من الشعر ، وتنمو لها لحية أحيانًا ، وأحيانًا أخرى تنبت لها أجنحة وأنياب ضخمة . كانت وهى على هذا النحو الرهيب المفزع تعبر عن اللاشكل ، واللاتمايز ، والعماء ، والإختلاط فى عالم الليل والظلام ، عالم الموت . إن من ينظر إلى المرآة تنظر إليه المرآة : نظرة بنظرة ، نظرة إزاء نظرة ، الناظر منظور إليه والمنظور إليه ناظر . هذا هو تبادل النظرات فى المرآة العادية . أما من ينظر إلى مرآة ميدوسا ، أى إلى عينيها ، فإن نظرته لا ترتد إليه ، وإنما يتحول على الفور إلى حجر جامد لا حياة فيه ولا نظر ، وينتقل عبرها – مثل مرآة ليكوسورا – من عالم النور والحياة إلى عالم الظلام والموت .

ولما لم تكن ميدوسا كأختيها الجورجونتين الأخريين خالدة ، فقد تمكن برسيوس Persée ملك أرجوس ، من قطع رأسها بمساعدة أثينة وهرميس . ولكن ، كيف تسنى لبرسيوس أن يقطع رأس ميدوسا ؟ ، كيف تمكن من رؤية مالا تُحتمل رؤيته ، وأن يرى دون أن يُرى ، أى دون أن يقع تحت نظراتها القاتلة ؟ ، هل تمكن منها وهى نائمة ، كما تقول بعض الروايات ؟ ، ولكن قد يكون نومها « خفيفًا » فتصحو عند أول حركة ، وتلتقى عيناها بعينيه ، فيكون هلاكه المحتم . إذن ، حتى لا يتعرض لمخاطر العين ، ومحنة المواجهة أو الرؤية وجهًا لوجه ، وما يصاحبها من تقاطع النظرات وتصالبها ، والتبادل الذى لا مفر منه بين الناظر والمنظور إليه – لابد من اصطناع حيلة للنيل من رأس ميدوسا . تقول الأسطورة أن برسيوس قطع رأس ميدوسا وهو ينظر لا إلى وجهها ولا إلى عينيها وإنما إلى انعكاسها على ترس برونزى مصقول ، استخدمته أثينة لأسر صورة هذه المتوحشة الرهيبة . وبذلك تمت له رؤيتها من الخلف وفى صورتها المنعكسة .

(١٩) قتل ميدوسا . طبق رومانى من الفضة



(٢٠) برسيوس يجز رقبة ميدوسا ، عن طريق النظر فى صورتها المرآوية المنعكسة على ترس أثينة .
تصوير جدارى للرسام الإيطالى كراشى Carracci (١٥٦٠ - ١٦٠٩) روما ، قصر فارنيزى

صحيح أن صورة ميدوسا شيء مختلف عن ميدوسا ذاتها فى حقيقتها الواقعة ، ولكن هل معنى هذا أن الصورة هى مجرد وهم منقطع الصلة بالواقع تمامًا ؟ كلا ، ذلك أن صورة ميدوسا التى يعكسها الترس ، لها فاعلية واقعية أو قوة فعالة تصدر عنها مع الشعاع الذى يرتد عنها ، والذى يماثل تأثيره تأثير مصدره الأصلى . وإنما الأمر ببساطة هو أن هذه القوة الشعشعانية النورانية الرهيبة يتم السيطرة عليها بواسطة المرآة ، أو أى تمثل آخر مُصوّر أو مُشكّل على أى نحو من أنحاء التصوير والتشكيل ، وتوجيهها بالتالى وجهات مختلفة تبعًا للأهداف المطلوب تحقيقها ، سواء أكانت أهدافًا دينية أو عسكرية أو إستيطيقية . فثمة إذن صلة قرابة ، إن صح هذا التعبير ، بين الصورة والواقع ، والقطيعة بينهما ليست مطلقة .

فى القرن الرابع قبل الميلاد حدث نوع من التغير فى النظرة الأسطورية إلى وجه ميدوسا ، فأصبح يرسم على تروس المحاربين إما لرفع منزلتهم أو لبثّ الرعب فى قلوب الأعداء ، فيذكرهم مقدمًا بمصيرهم : القتل والموت . فضلاً عن أن وجود الرسم على الترس يجعل من المحارب محاكيًا لبرسيوس متشبها به ، أى قاهرًا للرعب والخوف من الموت . ولم يقتصر رسم وجه ميدوسا على تروس المحاربين فقط ، بل كان يرسم أيضًا على واجهات المعابد ، وفى داخل المنازل ، وعلى قطع النقود والأوانى وقواعد المرايا .. الخ ، بحيث غدت صورة هذا الوجه ، الذى تستحيل رؤيته ، أعجوبة من الأعاجيب . فمثلما يثير النظر إليها رعبًا منها ، يثير انجذابًا إليها . وبقدر ما هى مرعبة ومخيفة ، بقدر ما هى آسرة وساحرة . إنها مريعة ورائعة فى نفس الوقت ، وأصبح النظر إليها عذابًا وعذوبة فى آن معًا . كذلك من شأن صورة ميدوسا أن تجمع وتوحد بين حضور المفارق فى عالم الماوراء وهبوطه إلى هذا العالم الأراضى ، فيكون اللا منظور منظورًا ، وبين حيلة مصطنعة إيهامية وخداعة (على ترس أو آنية أو غيرهما) تستهدف أسر العيون .

مرآة ميدوسا فى هذه الأساطير ، مثلها كمثل مرآة ليكوسورا ، مرآة سحر وأداة تحولات أساسًا : تحول الكائن الحى إلى جماد ، وتحول الرؤية المستحيلة المميتة ، أى الرؤية وجها لوجه ، إلى رؤية ممكنة لا تميت ، وهى الرؤية غير المباشرة ، وتحول المهول إلى هائل ، والمريع إلى رائع ، والعذاب إلى عذوبة .

ولكن مع تزايد الإهتمام بالمرآة عند الإغريق – وكذلك الرومان – ظهر ضرب من الممارسات السحرية ؛ تلعب المرآة فيه دور الكشف عن المحجوب ، إن نحن سألناها .

فالأحداث أو الأشخاص أو الأشياء المخفية تظهر فى المرآة أمام أعين السائلين والباحثين عنها ، سحرة كانوا أم مشعوذين . وأحيانًا لا تظهر واضحة ، بل على هيئة « علامات وصور » غامضة المعنى ، ومن ثم تحتاج إلى تفسير . وهذا هو ما كان يطلق عليه الإغريق لفظ enigma أى اللغز . كذلك كانت بعض هذه الممارسات السحرية متعلقًا بالكشف عن المستقبل ، وهو مايرتبط بقراءة الطالع والتكهن بالغيب والمستقبل ، وكان بعضها الآخر متعلقًا باكتشاف كنز مخفى ، أو معرفة سر دفين ، أو مصير علاقة حب أو زواج . وإذا لم يقم الساحر نفسه بهذا العمل ، فإنه يستخدم وسيطًا ، يكون طفلاً فى الغالب ، وبعد أن يقوم ببعض التعازيم والطقوس يقدم للطفل مرآة ، طالبًا منه تركيز النظر فيها ، حتى إذا ما ظهرت أمامه الصورة الغامضة ، أى اللغز ، قام الساحر بتفسيره .

أما النصوص التى يجىء فيها ذكر مرايا السحر هذه ، فهى كثيرة إلى درجة يصعب معها حصرها أو إحصاؤها . وحسبنا أن نورد منها بعض النماذج الدالة فقط :

فقد رُوى عن الإمبراطور الرومانى ديديوس جوليانوس Didius Julianus (القرن الثانى الميلادى) أنه لما انتابه القلق من جراء التقدم العسكرى الذى أحرزه غريمه سيفير Sèvère استدعى السحرة لكى يعرف منهم مصير الحرب . لكن الرواية تضيف إلى ذلك « أنه كان يلجأ أيضًا إلى التجليات التى تصدر ، فيما يقال ، عن مرآة ، يحدق فيها الأطفال وقد عُصبت أعينهم . ويحكى أن طفلاً كان قد رأى وقتئذ اعتلاء سيفير العرش ورحيل جوليانوس »[٧٨] وواضح أن الأطفال فى هذا النص هم وسطاء للسحرة الذين كانوا يؤدون من حولهم طقوسًا ويتفوهون بتعازيم ، من شأنها أن تهدى الأطفال وتعدهم للرؤية الثاقبة . صحيح أن لف أعينهم بعصابة لا يجعل للمرآة دورًا على الإطلاق من الناحية العملية : إذ كيف يرون فيها وأعينهم معصوبة ؟ لكن ديلات Delatte الذى أخذنا عنه النص السابق ، يعتقد أن التعبير اللاتينى Praeligatis oculis أى إغماض العينين بعصابة أو لفافة ، يثير صعوبات جمة . فقد يكون المقصود منه أن الأطفال يرون وهم معصوبى الأعين عن طريق الإيحاء لا أكثر ، مثلما يحدث فى بعض ممارسات السحر وطقوسه فى عصرنا الحديث[٧٩] ، وفى هذه الحالة أيضًا لا يكون للمرآة دور اطلاقًا . وقد يكون المقصود أن الأطفال إنما تعصب أعينهم فى المراحل الأولى من الاحتفال ، حتى لا يتشوش ذهنهم ويتركز تفكيرهم ، فإذا ما جاءت لحظة التحديق فى المرآة نُزعت عن أعينهم العصابة . وهذا هو التفسير الأقرب إلى الصواب ، خاصة وأنه يتسق مع بعض الطقوس التى كانت تمارس عندئذ فى احتفالات السحر[٨٠] .

والحق أن هذا الأسلوب فى ممارسة السحر ، أى استخدام المرآة وسيلة للتكهن بالمستقبل ، كان متبعًا قبل ذلك الزمان بزمان طويل . ففى مسرحية الأرخانين Archarniens (٤٢٦ ق .م) لأرستوفانيس ، نجد فى منظر من مناظرها المحارب الشجاع لاماخوس ، وهو يستشير مرآة قبل أن يذهب إلى محاربة إسبرطة ، وحيث كان المواطن ديكيوبوليس يرحب بذهابه إلى ساحة الوغى ويشجع عليه . أمر لاماخوس عبده بإحضار ترسه إليه ، وصبّ الزيت عليه حتى يصير نحاسه لامعًا براقًا . ثم نظر إلى الترس وقال : « إنى لأرى على ترسى رجلاً عجوزًا سوف يُقدم إلى المحاكمة بتهمة الجبن »[٨١] . لقد كشفت المرآة – الترس أمام عين لاماخوس مصير هذا المواطن ديكيوبوليس ، الذى كان قد توصل بمفرده ، أى بينه وبين نفسه شخصيًا ، إلى هدنة مع العدو لمدة ثلاثين عامًا ، استفاد خلالها من كل المزايا والنعم ، بينما كان لاماخوس يضحى بنفسه ، وبعناد ، فى صراع عقيم لا فائدة منه ولا عائدة . وربما كان فى هذا المنظر أول ذكر لمرآة تتكهن بالغيب ، فتجعل المستقبل حاضرًا مرئيًا .

وبمناسبة صراع عسكرى أيضًا ، روى أبوليوس Apulèe (القرن الثانى الميلادى) وهو فيلسوف أفلاطونى من شمال إفريقيا ، رواية عن ممارسات سحرية كان يستخدم فيها هذا النوع من المرايا التكهنية . ولكن قبل أن نورد هذه الرواية ، نحب أولاً أن نشير إلى ما قد تعرض له هذا الفيلسوف شخصيا من إتهام بممارسة السحر . فقد كان من أدلة هذا الإتهام أن أبوليوس كان يحمل مرآة ، مما لا يليق بالفلاسفة ، فضلاً عن الرجال عمومًا ، لأن المرآة كانت أداة تقتنيها النساء عادة من أجل التزين والتجمل . وإذا كان قد دافع فى كتابه « الدفاع » عن نفسه ضد متهميه وعن حيازة الفيلسوف لمرآة يتمرأى فيها ، وهو الأمر الذى سنعرض له فيما بعد ، فإنه مع ذلك لم يبين مدى الارتباط بين السحر والمرآة . أما نص الرواية ذاته فقد أورده فى الكتاب سالف الذكر على هذا النحو التالى : « أتذكر أنى قرأت عند الفيلسوف فارون Varron (١١٦ – ٢٧ ق .م) .. أن أهل طراقية . كانوا قد لجأوا ذات مرة إلى الممارسات السحرية ، كيما يتعرفوا على قضية الحرب ضد متراداتيس الملقب بالأكبر Mithridates (ملك بنطوس فى آسيا الصغرى وعدو الرومان فى ذلك الزمان : ٩٠ – ٩٣ ق .م) ، وأن طفلا ألقى ، وهو يتأمل فى الماء صورة الكوكب عطارد ، قصيدة شعرية من مائة وستين بيتًا تعلن ما سوف يحدث فى مقبل الأيام »[٨٢] .

فى ذلك الوقت كان من المألوف الاستعاضة عن المرآة بأى شىء يمتلك سطحًا صقيلاً أو عاكسًا للضوء ، واستخدامه كما تستخدم المرآة أداة تكهن ونبوءة وعرافة : إناء من المعدن اللامع ، ترس من البرونز أو النحاس البراق ، كوب أو طبق من الفضة أو البرونز

المصقول .. وقبل هذه الأشياء جميعًا كان الماء . ففى النص السابق رأينا كيف حل الماء باعتباره مرآة سائلة محل المرآة المعدنية الجامدة . فالاثنان : الماء والمرآة كان من الممكن استبدال أحدهما بالآخر ، لتحقيق نفس العملية ، أى فعل السحر ، والوصول إلى نفس الغاية ، أى التكهن بالمستقبل ومعرفة الطالع والمصير . وقد أورد الفيلسوف السكندرى جامبلق Jamblique (٢٨٣ – ٣٣٧) الاثنين معًا : الماء والمرآة ، فى فقرة عن الوهم من كتابه « فى الطقوس الدينية السرية De mysteriis قال : « إن الآلهة وتوابعها لتكشف عن أنفسها فى صور حقة صادقة ، ولا تُظهر قط أشباحًا أو صورًا زائفة عن شخوصها ، على نحو ماتنشىء المياه والمرايا الانعكاسات والأخيلة »[٨٣] . ومعنى هذا ، بعبارة أخرى ، أن المرآة والماء كليهما حامل أصيل لتلك الأشباح التى لا مقابل لها فى الواقع والحقيقة . بل إنا لنراه يستطرد مفسرا الهلوسات الذهنية والنفسية انطلاقا من قوله ذاك.. فهى فى نظره إنما تنشأ وتُستثار من خلال كوكب سماوى لامع ، أو حائط صقيل ، أو ماء صاف .. إلى آخر هذه الأشياء ذوات السطح العاكس .

أما بوزانياس Pausanias (القرن الثانى الميلادى) ، وهو رحالة وجغرافى إغريقى ، فقد حدثنا عن مرآتين شهيرتين ، إحداهما سائلة . كانت الأولى فى إقليم بطراس عند معبد الربة سيريس ، ربة الزراعة ، والثانية فى اقليم ليكيا بآسيا الصغرى ، فقال : « أمام المعبد كانت هناك بحيرة .. تحمل على صفحة مياهها نبوءات تصدق دائمًا . لا فيما يتعلق بأى شىء ، وإنما فى حالة المرضى فقط . فبعد ربط المرآة بحبل رفيع وجعلها تتدلى باتزان حتى تقترب من سطح ماء البحيرة دون أن تغطس فيه ، ثم بعد أداء الصلوات للربة وحرق البخور على شرفها ، ينظر المرء فى المرآة . فإذا بالمريض يرى نفسه فيها إما صائرًا إلى الموت أو صائرًا إلى العافية والشفاء . تلك هى خاصية الكشف (عن المستقبل والمجهول) التى يتميز بها ماء هذه البحيرة . أما فى ليكيا فقد كانت هناك بحيرة للإله أبوللون الثيريكسيوسى .. متى نظر المرء فى مياهها ، فإنه يرى على الفور كل مايتمناه »[٨٤] . وواضح من هذا النص أن المرآة المعدنية المتدلية على سطح البحيرة بإقليم بطراس تقوم بدور ثانوى : إذ تجعل ملاحظة ما ينكشف على مياه البحيرة من تجليات أمرًا ميسورًا . أما ماء البحيرة ذاته ، أى المرآة السائلة ، فهو الذى يقوم بالدور الرئيسى من حيث هو أداة وسيطة للتكهن والنبوءة . يدعم هذا التفسير ما قد ذكره بوزانياس عن المرآة الثانية الشهيرة : مرآة معبد الاله أبوللون فى اقليم ليكيا . فعن طريق ماء البحيرة وحده ، ودون استعانة بمرآة معدنية متدلية من فوقه ، تتم عملية التكهن والعرافة .

وفى كتاب بعنوان « رسالة فى الأحلام » خصص أرتميدور دلديانوس Daldianus (القرن الثانى الميلادى) فصلا كاملاً لتفسير الصور التى تظهر على سطوح المرايا ، فقال : « حين يتمرأى الرجل والمرأة اللذان يرغبان فى التزوج ، ورأى كل منهما صورته دون تشوه ، فإن فى ذلك علامة طيبة وفألاً حسنًا .. ويذهب آخرون إلى القول بأنهم إنما يسافرون من خلال الأحلام إلى بلاد بعيدة .. ولكن لو رأى إنسان نفسه قبيحًا ومشوها ، فذلك هو الحزن والكدر . أما لو حلم أنه يرى ويتمرأى فى الماء ، فهذا هو الموت لمن يحلم ذاته أو لعزيز لديه »[٨٥] .

المياه والأحلام فى هذا النص هى بمثابة مرايا سحرية ، تتجلى وتنكشف فيها وعن طريقها خبايا النفس وخفايا المستقبل ، مما يبين ذلك الارتباط الوثيق الذى نلقاه ، على أنحاء شتى وفى عصور مختلفة ، بين التجليات والإشراقات والمكاشفات والرؤى من ناحية وبين المرآة ومشتقاتها من ناحية أخرى . ولئن كنا فى أغلب النصوص السابقة قد رأينا كيف كانت الممارسات والطقوس السحرية تصاحب عملية التكهن والنبوءة ، فإننا فى هذا النص نجد التكهن بالغ البساطة ، ذلك أن الفرد لا يفعل شيئًا سوى أن يحلم : إذ يكفى أن يتخيل نفسه وهو يقوم بالنظر فى مرآة ، وأن يرى شكله مشوهًا أو غير مشوه ، حتى تكون لديه علامة تشى بالمستقبل وتحتاج إلى تفسير أو أن يكون صاحب رؤيا ونبوءة .

لكن التكهن عن طريق استخدام المرآة فى العصر اليونانى - الرومانى لا يُلتمس من نصوص الفلاسفة والأدباء والرحالة الجغرافيين فقط ، بل وأيضًا من تلك القطع الأثرية التى عُثر عليها وحُفظت فى متاحف العالم . نذكر منها اثنتين : أما الأولى ، وهى محفوظة فى متحف برلين ، فترجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد ، أى قبل أن يكتب أريستوفانيس عن ترس لاماخوس فى مسرحيته « الأرخانيين » فى أواخر القرن الرابع ق .م بقليل . هذه القطعة الأثرية عبارة عن إناء مرسوم عليه شكلين لونهما أحمر ، أحدهما شكل إيجه (ملك أثينا) Egèe وهو يستمع إلى نبوءة ربة العدالة ثيميس Thèmis وقد تدثر برداء يكشف عن صدره وذراعه الأيسر ، ووضع على رأسه إكليلاً من الغار ، والآخر شكل تيميس ذاتها وهى تجلس على مقعد ذى ثلاثة أرجل من مقاعد معبد دلفى ، مغطاة الرأس قليلاً ، وتمسك بيدها اليمنى غصن الغار ، وبيدها اليسرى وفى علو صدرها كويًا برونزيًا مستطرقًا أقرب إلى الطبق المسطح ، تنظر فيه بإمعان . لاشك أن المشهد يبين عملية تكهن تتم داخل المعبد . فإنصات إيجه المنتبه ، وجلسة تيميس التأملية تدلان على ذلك بوضوح

شديد . ولكن رغم اختلاف الباحثين حول ما إذا كان الكوب مليئًا بالماء أم فارغًا منه ، فإنهم يتفقون على أنه فى الحالتين كان يُستخدم أداة وسيطة للتكهن والنبوءة[٨٦] ، وذلك من خلال النظر فى الانعكاسات التى تظهر إما على سطح الماء داخل الكوب (مرآة سائلة) أو على القاع المسطح البرونزى للكوب ، إن كان فارغًا (مرآة معدنية جامدة كترس لا ماخوس) .



(٢١) عرافة تقرأ فى كوب – النصف الثانى من القرن الخامس ق .م ، متحف برلين

أما القطعة الأثرية الثانية فهى عبارة عن رسم جدارى (فريسكو) فى بيت لأداء الطقوس الدينية السرية فى بومبى ، يرجع تاريخه إلى فترة حكم الامبراطور الرومانى أوغسطس « ٦٣ ق .م – ١٤ بعد الميلاد » . ويبين الرسم الذى على الحائط الأيسر شكل إله ملتح من آلهة الإغريق ، هو سيلينوس Silène أستاذ ديونيسوس وصفيّة ، فنراه وهو يجلس متوجًا بغصن لبلاب ، عارى الصدر ، ويلتفت بوجهه ناحية اليمين ، فيما يبدو أنه ينظر إلى الفتاة المرسومة على الحائط المجاور الأيمين ، والتى تظهر هاربة جافلة ، ويفتح فمه قليلا ، مما يعنى أنه يتكلم ، ونراه أخيرًا يأخذ بين يديه كوبًا عميقًا كرى الشكل ، موجهًا إياه ناحية اليسار . ومن فوق كتفه الأيسر نجد شكلا ثانيا لطفل من الساتير satyres وهم كائنات خرافية من الذكور – أنصاف الآلهة على هيئة بشر وإن تحورت بعض أعضائها إلى صورة أعضاء الحيوانات ، فله كالتيس قرنان دقيقان وأذنان منتصبتان ، ونراه ينحنى نحو الكوب الذى يسند قعره براحة يده ، لكن وضع رأسه البعيد عن حافة الكوب ونظرته المتمعنة فيه ، تدلان على أنه لا يشرب ، وإنما هو يتفحص أعماق الكوب ليرى

ما فيه من انعكاسات وخيالات . وراء هذا الساتير نرى ساتيرًا آخر وهو يمدّ ذراعة الأيمن ، فوق رأس سيلينوس ، بقناع له هيئة تثير الخوف والرعب . وإذا كان هذا المشهد قد خضع لتفسيرات عديدة ومختلفة من قبل الباحثين ، فإن الذى لاخلاف عليه فيما بينهم أنه مشهد تكهن عن طريق استخدام مرآة السحر(٨٧) . فثمة شواهد كثيرة تثبت ذلك : فهناك أولاً موقف الشخصية الرئيسية التى فى الوسط ، ونعنى بها شخصية الطفل - الساتير الذى يرى بإمعان ما يتجلى أمامه فى قاع الكوب . وهنا ثانيًا ذلك القناع الذى يرفعه الساتير الثانى فى اليمين ، ومن وراء الرائى ، فربما كان قصده أن تنعكس صورة القناع على قاع الكوب ، وقد تقوم هذه الصورة بدور العامل الذى يثير الخيال ويستثير الهلوسات البصرية . وأخيرًا هناك شخصية سيلينوس الذى يمسك الكوب ويقوم بدور الساحر . فهو لا يمارس بنفسه عملية التكهن ، وإنما هو يفسر فقط الرؤى والمكاشفات لتلك الفتاة التى تظهر على الحائط المجاور وهى تحاول الهرب بانزعاج . فضلا عن أننا نجد هاهنا طفلاً ، أو شابًا على الأقل ، هو الذى يُستخدم كوسيط فى هذه العملية السحرية ، عملية التكهن والنبوءة بالمستقبل .

تلك هى النماذج التى اخترناها من نصوص وآثار قديمة ، لكى نبين من خلالها كيف كانت مرآة السحر فى العالم اليونانى - الرومانى أداة للتكهن والعرافة . وعلى الرغم من أن نص أريستوفانيس فى مسرحية « الأرخانيين » عن ترس لا ماخوس بوصفه مرآة معدنية يرى فيه مصيره ، وكذلك الإناء الأثرى الذى يصور إيجه وهو يستمع إلى نبوءة ثيميس عبر ما ينكشف لها من مشاهدات وتجليات فى الكوب البرونزى ، يُعدّان فى نظر كثير من الباحثين أقدم ما وصل إلينا تاريخيًا بشأن هذه المسألة ، إذ يعود أولهما إلى أواخر القرن الرابع ق .م والثانى إلى القرن الخامس ق .م ، فإن هذا لا يعنى أن طريقة التكهن باستخدام المرآة لم تكن معروفة قبل ذلك التاريخ ، فى العالم الشرقى القديم وفى مصر خاصة . فقد جاء فى « سفر التكوين » (٤٤ ، ٥) من « العهد القديم » ، فيما يتعلق بكوب سيدنا يوسف أو كأسه التى هى من الفضة أن « ... قال يوسف لقيمّ بيته : « قم فاسع فى أثر القوم ، فإذا أدركتهم فقل لهم : لم كافأتم الخير بالشر ؟ ، أليست هذه هى (أى الكأس) التى يشرب بها سيدى ويتكهن بها ؟ »(٨٨) ، فقد سرق أخوة يوسف الكأس الفضية حين مغادرتهم مصر بعد لقائهم معه فى بيته . ومعنى هذه الآية باختصار أن يوسف كان يستخدم فى التكهن نفس الأداة ذات السطح العاكس ، وهى هنا الكأس الفضى ، التى استخدمها من بعد الإغريق والرومان . والأمر لا يدعو فى



(٢٢) طقس ديونوسى من طقوس العرافة
- رسم جدارى فى بيت للطقوس الدينية السرية فى بومبى فترة حكم الامبراطور أوغسطس



(٢٣) تفصيـــل

الحقيقة إلى الغرابة ، لأن هذا الأسلوب فى التهكن كان شائعًا ومألوفًا فى مصر القديمة كلها ، فمما يقال عن أحد ملوكها أنه قد عمل – كما جاء فى « خطط » المقريزى – على باب مدينة صا عمودًا عليه صنم فى صورة امرأة جالسة وفى يدها مرآة تنظر إليها ، وكان العليل يأتى إلى هذه المرآة وينظر فيها – أو ينظر له أحد فيها – فإن كان يموت من علته تلك رؤى ميتا ، وإن كان يعيش رآه حيا ، وينظر فيها أيضًا للمسافر فإن رأوه مقبلاً بوجهه علموا أنه راجع ، وإن رأوه موليا علموا أنه يتمادى فى سفره ، وإن كان مريضًا أو ميتا رأوه كذلك فى المرآة »[٨٩] .

وأيًا ما كان الرأى فى أمر الأصول التاريخية لعملية التكهن عن طريق استخدام المرآةأو مشتقاتها من أشياء عاكسة ، فإن ما يهمنا بالدرجة الأولى أن من ينظر إلى مرآة السحر هذه وفى هذا السياق ، سواء أكان صاحب الشأن ذاته أو هو الساحر أو وسيطه الطفل ، سواء أكان ربا عرافًا أو ربة عرافة أو نبيًا ، فإنه لا يرى نفسه على ما هى عليه فى الواقع ، وإنما يرى على العكس أشكالاً وصورًا تفسر على أنها علامات أو ألغاز أو نبوءات ، تكشف المحجوب وتشى بالمستقبل المجهول .

غير أن اللجوء إلى هذه المرايا التكهنية واستشارتها لم يقتصر على العالم القديم أو عالم العصور الوسطى فحسب ، بل امتد ليشمل العالم الحديث أيضًا . ففى الأدب نجد شكسبير ، على سبيل المثال ، دائم الاستعانة بها فى مشاهد درامية عديدة من مسرحياته . ففى مسرحية « مكبث » نجد تلك المرآة السحرية التى تكشف لمكبث مصير ملوك اسكوتلنده . يقع المشهد فى بيت للساحرات ، حيث تتكهن لمكبث بأنه سيصير ملكا ، ولبانكوو بأن نسله من صلبه سيصبحون ملوكًا . ولكن مكبث يعود مرة ثانية إلى الساحرات ، بعد أن قتل بانكوو ، رفيقه فى الزيارة الأولى ، وبعد أن صار ملكا – عاد ليسأل الساحرات الثلاث :

مكبث : ... . ولكن قلبى
يخفق لمعرفة أمر واحد ... هل ستحكم ذرية بانكوو أبدًا
فى هذه المملكة ؟
الساحرات معًا : معرفة المزيد لا تطلب
مكبث : بل أصرّ !
الساحرات معًا : اعرضوا لعينيه ، وقلبه افجعوا ،
كالظلال تعالوا ، وكالظلال ارجعوا

(عرض يتقدم فيه ثمانية ملوك ، آخرهم يحمل مرآة بيده ، يتبعهم بانكوو)

مكبث : ... ـ وهذا ثامن يظهر ، يحمل مرآة

تريني العديد المزيد .. وبعضًا أرى

يحمل كرتين اثنتين وصوالج ثلاثة (إشارة إلى التتويج فى انجلترا واسكوتلنده)

يا للمنظر الرهيب ! – أرى الآن الصدق فى هذا كله :

لأن بانكوو ، بشعره المشعّث المدمّى ، يبتسم لى ،

ويشير إليهم بأنهم ذريته .. ها ! أهكذا الأمر ؟

ساحرة ! : أجل مولاى ، هكذا الأمر كله »[٩٠] .

فى مشاهد درامية من هذا القبيل تُوظف المرآة فنيًا ، بحيث تصبح وكأنها عتبة – واصلة وفاصلة فى آن واحد – بين غرفتين ، أولاهما تشتمل على أهوال الخيانة والغدر ، والثانية على قسوة العذاب وسوء المصير . فالساحرات ، فى هذا المشهد ، يعرضن أمام مكبث ظلال الملوك التى يتقدم الواحد منها بعد الآخر ، حتى « يفجع قلبه » ويرى



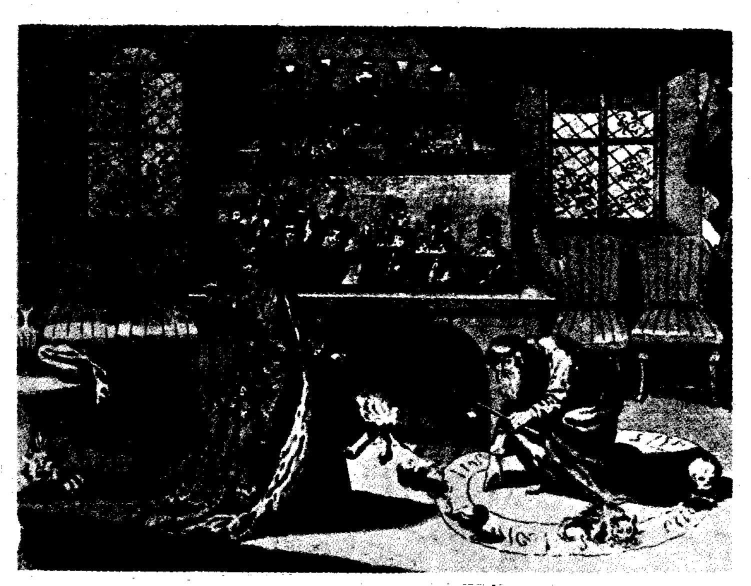
(٢٤) ذرية بانكوو تبدى أمام مكبث ، شكسبير ١٦٠٦ ، زيوريخ ١٧٧٣

مصيره الرهيب « الآن » . ونستطيع أن نجد في فرنسا مرآة من نفس النوع ، استخدمت لنفس الغرض .

ففي عام ١٦١٤ وبعد ثمانية أعوام من كتابة شكسبير لمسرحية « مكبث » (١٦٠٦) ، ألف مؤرخ فرنسي يدعي جولار Goulart كتابًا بعنوان « كنز الأخبار العجيبة » ، ذكر فيه أن ملكة فرنسا كاترين دى مديتشي (١٥١٩ - ١٥٨٩) ، كانت تلجأ إلى مرآة لترى فيها مصير آل بوربون ، قال : « رُوى ... أن الملكة كاترين (دى مديتشي) كانت ترغب في معرفة مصير أطفالها ومن سيخلفونها ، فلم يجد هؤلاء الذين تصدوا لتلبية رغبتها سوى أن يجعلنها ترى ذلك كله في مرآة مستعرضة ، يظهر على سطحها كل شخص وهو يقوم بدورات على قدر السنين التى سيحكم خلالها ، فقام الملك هنرى الثالث بدوراته ، وعبَرَها دوق دى جيز بسرعة خاطفة كالبرق : وبعد ذلك قدم أمير نافار نفسه في اثنين وعشرين دورة ثم اختفى وتلاشى فورًا »[٩١] .

الأمر هنا ليس أمر مشهد درامى في مسرحية شعرية ، حيث تظهر أمام عينى مكبث وعلى حائط كهف الساحرات ظلال ملوك اسكوتلنده ، وحيث يحمل أحدهم بيده مرآة شبحية تعرض أطيافًا ، وإنما هو أمر أحداث تاريخية أو بالأحرى مصائر ملوك فرنسا كما تظهر أمام عينى كاترين دى مديتشي : اعتلاء هنرى ، دوق دى جيز ، العرش لمدة وجيزة جدًا ومقتله عام ١٥٨٨ ، قتل هنرى الثالث عام ١٥٨٩ ، حكم هنرى الرابع لسنوات طويلة (١٥٨٩ - ١٦١٠) ومقتله أيضا ، فقد « اختفى وتلاشى فورًا » - كل هؤلاء يمرون أمام عينيها في عرض كأنه باليه من الظلال المتحركة في صالون قصر شومون على نهر لوار . ومع ذلك ، فإن الأداة في الأمرين - رغم اختلافهما - واحدة ونفس الأداة : مرآة سحرية عجيبة تتكهن بالمصير ، فتحيل المستقبل إلى حاضر الآن ، وتبين المجهول ، فيصبح اللامرئى مرئيا مكشوفًا عنه حجاب الغيب .

ولكن نظرًا لارتباط التكهن عن طريق استعمال المرآة بنوع من السحر ، يسمى السحر الأسود ، أى السحر الحرام ، فقد تعرض للإدانة أحيانًا وخضع للتحريم في أحيان أخرى . من هنا كان ارتباط المرآة بالشياطين والأرواح الشريرة ، في العصور الوسطى خاصةً ، حتى لقد أُطلق ، على سبيل الاستنكار والاتهام ، اسم المرآويين أو أصحاب المرايا specularii على هؤلاء السحرة الذين كانوا يمارسون هذا النوع الشرير من السحر . كما أعربت الكنيسة ، أكثر من مرة ، عن عدم ارتياحها إزاء ذلك الاعتقاد الذى يقول بقدرة السحرة والعرافين على أن يستحضروا ، بمراياهم ، أرواح القديسين ، بل والآلهة ، فتتجلى صورها



(٢٥) ملوك فرنسا المقبلون يظهرون أمام كاترين دى مديتشى حفر من منتصف القرن السابع عشـر

وتظهر أمام الناظرين . ولقد وجد رجال الكنيسة فى ذلك ضربًا من الوثنية ، لأن ما ينعكس على أسطح المرايا ليس صور الآلهة ، وإنما أوهام شياطين ، لا يميزها إلا أصحاب النظرة البريئة الصافية كالأطفال والعذارى وأنقياء القلب . أما من هم غير أولئك فإنهم لا يميزون الصورة الزائفة من الصورة الحقة ، ولا الشيطان من الرحمن ، فيقعون بالتالى فى الخطأ والخطيئة . ولعل هذا هو السبب فى أن بعض الأعمال الفنية فى أواخر العصور الوسطى وأوائل العصر الحديث كانت تصور المرآة على أنها أداة فى يد الشيطان . نذكر منها على سبيل المثال حفرًا فى كاتدرائية قوطية (١٤٨٣) بمدينة أولم الألمانية يبين المرآة وهى فى يد شيطان ، يديرها أمام الخاطئات المحاطات بلهيب الجحيم ، وحفرًا آخر فى كنيسة أخرى (١٤٩٨) بمدينة أوجسبورج الألمانية يبين امرأة وهى تنظر إلى نفسها فى المرآة ، وبدلاً من أن ترى وجهها منعكسًا على سطح المرآة ، ترى ذيل ومؤخرة شيطان يلف حول نفسه مكشرًا عن أنيابه من خلف ظهرها ، ولوحة « بستان اللذات » (١٥٠٠) التى رسمها جيروم بوش الرسام الهولندى ، وفيها تظهر مرآة فولاذية وقد غطت عجيزة كائن خرافى تمدد تحت عرش الشيطان ، وامرأة بين ذراعين متدليتين وضفدع بين ثدييها ، تبدو وهى فى حالة إنهيار أمام صورة لها معتمة .

ولقد استمر استخدام مرآة السحر الشيطانية هذه ، وما يرتبط بها من موضوعات كالشر والموت ، ساريا فى روايات كثيرة من الأدب الحديث مثل رواية « صورة دوريان

▷ (٢٦) مرآة جهنم ،
حفر، أولم، ١٤٨٣

(٢٨) شيطان فى المرآة ،
حفر ، أوجسبورج ، ١٤٩٦ ▽



▽(٢٧) تفصيل من « مرآة جهنم »





(٢٩) مرآة الشيطان أو « بستان اللذات »
بوش ، ١٥٠٠ ، مدريد ، متحف برادو

جراى » لأوسكار وايلد ، فضلاً عن روايات وقصص ما يسمى بالأدب الخيالى أو العجائبى Fantastique (هوفمان بوجه خاص) . بل إنا لنراه متضمنا فى أعمال فلسفية مثل « هكذا تكلم زرادشت » لنيتشه (١٨٨٣) ، وبالذات فى بداية الجزء الثانى عن « الطفل والمرآة » ، حيث نجد زرادشت يتساءل : « لماذا أرعبنى هذا الحلم حتى استيقظت منه مذعورًا ؟ . فقد رأيت كأن طفلاً يحمل مرآة اقترب منى وهو يقول : هيا .. أنظر فى هذه المرآة يا زرادشت . فما أن نظرت إلى المرآة حتى صرخت وخفق قلبى خفقانًا شديدًا ، لأن ما انعكس لى فى المرآة لم يكن وجهى ، بل وجهًا آخر تقطبت أساريره بضحكة شيطان ساخر ذى أنياب كاسرة »[٩٢] . هذه الرؤية وإن كنا سنتناولها فيما بعد من خلال جدل الأنا والآخر ، فإن معناها هنا عند زرادشت أن « مذهبه » إن هو إلا خطرداهم وشر عظيم . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى أهم أن ثمة ابتعاثًا فى هذه الفقرة لطفل العالم اليونانى – الرومانى القديم الذى يتمتع برؤية بريئة نافذة ، وهو يقدم لفيلسوف عجوز ، قبل سنوات قليلة من بداية القرن العشرين ، تحذيرًا أو تنبيهًا – يوقظه من سباته – عن طريق مرآة سحرية شيطانية من مرايا العصور الوسطى .

هذه الرؤية التى تعنى الافاقة ، وإن شئت قلت : الاستنارة ، تؤدى بنا إلى نوع آخر من مرايا السحر ، لا يرتبط بالقوى الشيطانية المرعبة والأرواح الشريرة ، وإنما بقوى نورانية إلهية ، مما يجعلها أداة إشراقات وتجليات ورؤى ومكاشفات روحية . وبدلاً من السحرة ، نلقى أنبياء وأئمة وقديسين ومتصوفة : موسى وأئمة الشيعة المعصومين ، القديس بولس والقديسة تريزا ، إكهارت وبوهمه ، ابن سينا فى حكمته المشرقية وابن عربى والسهروردى وفريد الدين العطار . وبدلاً من الشيطان بأنيابه ، نلقى جبريل بأجنحته ناطقًا بلسان الألوهة وهاديًا للصوفى فى سفره الروحى . وبدلاً من أن يرى الناظر فى مرايا السحر الروحية هذه علامات أو ألغازًا أو تنبؤات بالمستقبل والمصير ، كما هو الحال فى مرايا التكهن ، أو يرى شياطين وأرواح شريرة تبث الرعب وتنذر بالموت والعذاب ، كما هو الحال فى المرايا الشيطانية – يرى الله أو نوره الشعشعانى ، أو يكتشف ، بعد نزعه الحجاب عن المرآة ، أن ما يراه فيها ، أى الله ، إنما هو نفسه ، فتكون المرآة بذلك أداة تحول : تحول الناظر إلى المنظور إليه ، فيصبح وهو الرائى المرئى ، وهو الشاهد المشهود .

ولما كنا قد أشرنا إلى بعض هذه المرايا السحرية الروحية ، وسوف نشير فى مواضع لاحقة إلى بعضها الآخر ، فحسبنا هنا أن نذكر – ثانيةً وبشىء من التفصيل – مرآة ،

تُعدّ هى الأساس والأصل لهذا النوع من المرايا ، وهى تلك التى وصفها زوزيما Zosisme أحد المشتغلين بالسيمياء فى القرن الرابع الميلادى .

فوفقًا لوصف زوزيما نجد أن هذه المرآة كانت مصنوعة من معدن خاص ، هو مزيج من الذهب والفضة ، يُعرف بالإلكتروم L'electrum أما الذى صنعها فهو – كما تذهب الخرافة التى حيكت عنها – الإسكندر الأكبر ، لحمايته من أعدائه والأشرار عمومًا . ونظرًا لقيمتها العظيمة احتفظ بها الملوك من بعده ، وتوارثها الواحد منهم عن الآخر . ثم يضيف زوزيما قوله : « إن الإنسان حين ينظر إلى نفسه فى هذه المرآة ، تتولد – وتستثار – لديه فكرة أن يفحص نفسه بنفسه وأن يتطهر من قمة رأسه حتى اخمص قدميه »[٩٣] .

ولكن ، ما هى هذه المرآة فى حقيقتها ؟ . فى موضع آخر وفى فقرة مطولة ، يجيب زوزيما عن هذا السؤال بقوله : « لم توضع المرآة لكى يتأمل فيها الإنسان نفسه تأملاً ماديًا فعليًا ، لأنه فى نفس اللحظة التى يترك فيها المرآة ، يفقد على الفور القدرة على تذكر صورته . فما هى إذن هذه المرآة ؟ ... إن المرآة تمثل الروح الإلهى . فعندما تنظر فيها النفس إلى نفسها ، فإنها ترى ما فيها من نقائص وعيوب ، فتستبعدها ، وتتخلص من أدرانها ، فتبقى نقية بلا نقيصة تستوجب الذم واللوم . وعندما تتطهر وتصفو ، فإنها تحاكى الروح القدس وتتخذ منه نموذجًا لها ، بل تتحول هى نفسها إلى روح ، وتمتلك السكينة ، وترجع باستمرار إلى تلك الحالة السامية التى يكون فيها المرء عارفًا لله ومعروفًا من الله . حينئذ تصبح النفس بلا رذيلة (بلا ظل) ، وتتحرر مما تملك ... وتسمو نحو الله القادر على كل شيء . ماذا تقول فى الحقيقة الكلمة الفلسفية ؟ تقول : اعرف نفسك بنفسك . وهى تشير بذلك إلى المرآة الروحية والعقلية . فماذا تكون هذه المرآة ، إن لم تكن هى الروح الإلهى (الأب) ؟ ... ذلك هو تفسير المرآة . عندما ينظر فيها إنسان إلى نفسه ، فإنه يتحول بوجهه عن كل ما سوى الله ، ويصبح إنسانًا كاملاً ، فيرى الله فى نفسه عن طريق توسط هذا الروح القدس »[٩٤] .

وبالرغم من الملاحظات النقدية العديدة التى أبداها برتلو Berthelot حول صحة نسبة هذه النصوص إلى زوزيما ، وحول طابعها التلفيقى ، (فهى كما هو واضح أمشاج متداخلة وغريبة من الغنوصية المسيحية وحكايات خرافية تصور الإسكندر الأكبر ساحرًا) – نقول : بالرغم من هذا كله ، فإن تلك النصوص تعدّ مصدرًا من مصادر التصوف المسيحى والاسلامى فى استخدامه مجاز المرآة ، خاصة فى ذلك السياق العرفانى الذى

يتناول علاقة النفس بنفسها من ناحية وعلاقتها بالله من ناحية أخرى . فمن خلال نظرة هذه النصوص إلى المرآة على أنها أداة سحر وتحولات ، يتبين لنا ما يأتى : أن الإنسان الذى ينظر فى هذه المرآة ينسى أنه يتأمل صورته ، ويرى فيها دنس نفسه ويرغب فى التطهر منه . فضلاً عن أنها ليست مرآة مادية ، ذلك لأنها تمثل الروح الالهى . وتتمتع أخيرًا بخصائص سحرية خارقة ، يتحول بفضلها الإنسان إلى الصورة التى يتأملها فيها ، ومن ثم يصبح هو نفسه الروح ، كما يبلغ تلك الحالة السامية التى يغدو فيها العارف لله معروفًا من الله فى نفس الوقت .

على أن مرايا السحر التى ذكرناها حتى الآن وان كانت مرايا تحولات وأقرب إلى الخرافات والخيال الأسطورى منها إلى الخيال العلمى ، فثمة نوع آخر من مرايا السحر ذوات القدرات الخارقة أيضًا ، ولكنها أقرب إلى الخيال العلمى منها إلى الخيال الأسطورى ، أو هى – ان شئت – نوع من الخرافة العلمية . فلم يظهر هذا النوع من المرايا فى حضن الأساطير أو الخرافات أساسًا ، وإنما – وبالدرجة الأولى – فى قلب الإهتمام العلمى بالمرآة ، أى من داخل علم المرايا أو المرآويات (قاطوبطريقا) . ومع ذلك ،لا نستطيع الادعاء بأنه مبتوت الصلة تمامًا بالخرافة ،فهناك خيط رفيع يربط بينه وبين الأنواع الأخرى من مرايا السحر ، وبالتالى فإن انتقالنا إليه ليس انتقالاً إلى مجال جديد من المرايا يختلف اختلافًا أساسيًا عما ذكرناه فى هذا البند ، وإنما الأمر أقرب إلى أن يكون انتقالاً من مرآة السحر إلى سحر المرآة ، إن جاز هذا التعبير .

فقد تحدث المشتغلون بعلم المرايا عن « مرآة أرشميدس » (٢٨٧ – ٢١٢ ق .م) . وكانت عبارة عن مرآة تقوم على اعتقاد مؤداه أن الضوء « حرارة نارية » تنبعث من الأجسام المضيئة بذواتها كالشمس ، وتقوم كذلك على أساس علمى هو أنه اذا انعكس هذا الضوء عن مرآة مقعرة واجتمع عند نقطة واحدة وكان عندها جسم يقبل الاحتراق أحرقه . وقد رأى أرشميدس أن صنع مرآة من هذا القبيل ذات قدرات خارقة أمر ممكن ، ويمكن أيضًا توجيهها لتخدم أغراضًا عسكرية مثل حرق سفن الأعداء . وروى « كُتّاب الخوارق » فى العالم اليونانى – الرومانى القديم ، و « مؤرخو العجائب والغرائب » فى العالم الاسلامى والمسيحى الوسيط ، روايات كثيرة عن مرآة أرشميدس هذه ، حتى صار العلماء أنفسهم يشيرون إليها وكأنها خيال قد تحقق بالفعل . ففى القرن السادس عشر كتب عالم إيطالى يدعى ميرامى Mirami، وكان مهتمًا بالبصريات عمومًا والمرآويات

(٣٠) مرايا سراقصة ،
رزنر ١٥٧٢ .



(٣١) تفصيل المرايا .

خصوصًا ، يقول : « لم يكن حصول بروميثيوس على النار عن طريق قدْح حجرين الواحد فى الآخر ، بل كان عن طريق مرآة ... والكل يعرف تلك المكانة الكبيرة التى احتلها أرشميدس السراقُصى ، وكذلك المجد الذى ناله من جرّاء ما قد صنعه من مرايا لحرق سفن الأعداء حين جاءت لتدمير هذه الأرض (يقصد : سراقُصة) وتخريبها »[٩٥] .

ظلت « مرايا أرشميدس » SpeculaArchimedis الحارقة موضوعا يتجادل حوله الفلاسفة والعلماء فى القرنين السادس عشر والسابع عشر .فمنهم من رأى عدم امكانية صنع مثل هذه المرايا ، « فهذا مجرد خيال شاطح يؤدى إلى تشويش العقول » ، على حد تعبير ديكارت فى رسالة له إلى الأب مرسن عام ١٦٣٠ . فاتساقًا مع نزعته العقلية الصارمة ، رفض ديكارت الأخذ بحكاية القضاء على أسطول رومانى كان يحاصر سراقُصة بواسطة مرآة محرقة ، واعتبرها حكاية خرافية . وحجته أن أشعة الشمس لما كانت لا تنبعث على نحو منتظم ومتشابه ، فان جهاز الاستقبال المرآوى ، مهما كبر حجمه ، لن يستجمع منهاسوى قدر ضئيل جدًا . وعلى هذا ، انتهى ديكارت إلى القول بأن حسابات أرشميدس خاطئة وأن الذين يرددون هذا الكلام ليسوا سوى « أنصاف علماء demi - sacavns»[٩٦] . لكن فريقًا آخر ما لبث أن انبرى لديكارت ، وأثبت – بالتجارب – صحة ما ذهب إليه أرشيمدس . ففى عام ١٦٤٦ وفى روما ، أجرى كرشر Kircher تجربة ، استخدم فيها خمس مرايا لاستقبال خمس صور للشمس ، تتركز جميعها فى نقطة التقاء واحدة ، وبدلاً من أن تكون نقطة الالتقاء المركزية هذه ثابتة ، فإن المرء يستطيع أن يغيرها بحسب رغبته ،فتسقط على الموضع المراد إحراقه . أما العالم الفرنسى بوفون Buffon فقد كان أكثر جرأة من كرشر ، اذ صمم فى عام ١٧٤٧ بباريس جهازًا مرآويا ضخما ، يتكون لا من خمس مرايا فقط ، بل من مائة وثمانية وستين مرآة ، بعضها مستو والبعض الآخر مخروطى ، ولا تسقط للشمس خمس صور فقط ، بل مائة وثمانية وستون صورة ، يمكن المرء أن يوجهها فتسقط مركزةً مكثفةً على هدف واحد ، فيحترق الخشب على بعد خمسين مترًا منها والفضة تسيل على بعد خمسة عشر مترا . وفى عام ١٧٧٤ قدم بوفون تقريرًا إلى أكاديمية العلوم ، هاجم فيه ديكارت بعنف ، ثم خلص إلى القول بأن ديكارت فى هذه المسألة هو الجاهل وليس أرشميدس[٩٧] . وانقلب الاستدلال رأسًا على عقب ، فبعد أن كانت المسألة من قبل مسألة حكاية قديمة نشأت أصلاً عن حسابات خاطئة ، أصبحت الآن مسألة حلول علمية صائبة ، تبتعث خرافة من رماد الماضى ، وتتكامل بدورها ، واذا ما نظرنا إليها بعين الخيال ، مع تلك الحكاية الخرافية ولا تتنافى معها .

ولقد كان العلم فى تطوره منذ ذلك الوقت وحتى الآن نصيرًا لهذا الفريق الأخير ، فيما يتعلق بخيال أرشميدس عن تلك المرايا القادرة على حرق سفن الأعداء التى كانت تهدد بلده سراقصة ، لأن هذا الخيال حول الطاقة الشمسية كان هو المخزون القديم الذى لجأ إليه العلماء بعد أزمة الطاقة الصناعية فى عصرنا الحاضر ، ابتداءً من السخانات الشمسية حتى المحطات الفضائية لتوليد الطاقة ، خاصة ذلك المشروع الأمريكى المسمى « باورسات Powersat » الذى تقوم فيه مرآة عملاقة ممتدة على مساحة أربعة وستين كيلومترا باستقطاب أشعة الشمس وتكثيفها للحصول على قوة كهربائية هائلة ، لا يقتصر استخدامها لأغراض عسكرية وحربية فقط ، بل يمتد ليشمل أيضًا أغراضًا أخرى لا حصر لها ، مثل استصلاح الأراضي وتحويل مياه البحار المالحة إلى مياه عذبة . فالآلات والأجهزة المرآوية التى تخيلها قديمًا أرشميدس من أجل الدفاع عن سراقصة ، تحققت وعلى نحو أوسع وأشمل وأكمل . لقد اكتملت الخرافة من خلال حقيقة واقعية ، تشتمل فى داخل قوتها الرهيبة على أرضية لا واقعية : فائقة للطبيعة وخيالية عجائبية ، وهى نفس الأرضية التى تغذت عليها هذه الخرافة ونمت فيها منذ ألفى عام . وتمّ التوفيق بين العلم والخرافة فى النصف الثانى من القرن العشرين . وعلى هذا ، يمكن القول بأن القديم المستثار والمستثير هو فى العلم أيضا – وليس فى الفلسفة فقط – قديم فعال وحى ، ولا ينبغى النظر إليه على أنه ينتمى إلى متحف تاريخ العلم الميت .

ويتحدث ميرامى عن نوع آخر من المرايا العجيبة ، « وهى تلك التى تبين الأشياء من على بعد آلاف الأميال ، حتى ولو كانت أعشابًا بالغة الصغر ... وبالمثل ما كُتب عن قمة برج يتيح للإنسان رؤية السفن وهى تتحرك من موانئها البعيدة جدًا ، فيكتشف أهل المدينة هذه السفن فى المرآة ، فيأخذون حذرهم ويستعدون لملاقاة العدو »(٩٨) . ولاشك أن ميرامى يقصد بقمة البرج ومرآته العجيبة منارة الاسكندرية ، إحدى عجائب الدنيا . صحيح أنه يشير إلى كتابات سابقة ، ولكن أدق وصف لهذه المنارة والمرآة التى على قمتها ، هو وصف مؤرخنا العربى المسعودى (المتوفى عام ٣٤٦ هـ) فى كتابه « مروج الذهب ومعادن الجوهر » ، حيث قال :« فأما منارة الاسكندرية فذهب الأكثر من المصريين والإسكندرانيين ... إلى أن الإسكندر بن فيلبس المقدونى هو الذى بناها ... (لتكون) مرقبا لمن يرد من العدو إلى بلدهم ... وأن الذى بناها جعلها على كرسى من الزجاج على هيئة السرطان فى جوف البحر وعلى طرف اللسان الذى هو داخل فى البحر من البر ، وجعل على أعلاها تماثيل من النحاس وغيره ، وفيها تمثال قد أشار بسبابته

من يده (اليمنى) نحو الشمس أينما كانت من الفلك ، واذا علت فى الفلك فأصبعه مشيرة نحوها فإذا انخفضت يده سفلاً ، يدور معها حيث دارت ، ومنها تمثال يشير بيده إلى البحر اذا صار العدو منه على نحو من ليلة ، فاذا دنا .. سمع لذلك التمثال صوت هائل يسمع من ميلين أو ثلاثة ، فيعلم أن العدو قد دنا منهم ، فيرمقونه بأبصارهم ... »[٩٩] . ويستطرد المسعودى موضحًا دور المرآة فى المنارة ،فيقول : « بنى الإسكندر هذه المنارة فوق أقبية فيها جواهر ، وكان طولها فى الهواء ألف ذراع ، والمرآة على علوها ، والدبادبة جلوس حولها ، فاذا نظروا إلى العدو فى ضوء تلك المرآة صوتوا بِمَنْ قرب منهم ، ونصبوا ونشروا أعلامًا فيراها مَنْ بَعُدَ منهم فيحذِّر الناس وينذر البلد ، فلا يكون للعدو عليهم من سبيل ... » .وفى موضع آخر يقول : « ويقال : ان هذه المنارة انما جعلت المرآة فى أعلاها ، لأن ملوك الروم بعد الاسكندر كانت تحارب ملوك مصر والاسكندرية ، فجعل من كان بالاسكندرية من الملوك تلك المرآة تُرِى مَنْ يرد فى البحر من عدوهم »[١٠٠] .

ولو صرفنا النظر عما فى هذه المنارة – المرقاب من تماثيل نحاسية عجيبة ، خاصة ذلك التمثال ذى الأصبع الدوّار الذى يدور مع الشمس حيث تدور فى الفلك علوًا وانخفاضًا ، والتمثال ذى اليد التى تشير إلى البحر « اذا صار العدو على نحو من ليلة » – وركزنا على المرآة التى فى أعلاها ،لوجدنا أنها تتمتع بهذه القدرة السحرية الخارقة : أن تعكس وتبين هذا العدو البعيد جدًا ، فيراه على سطحها الحراس الدبادبة (وكأنها تليفزيون Tele - vision بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة الأجنبية ، أى رؤية من بُعد) ، ذلك أن المرآة قد جُعلت لأهل البلد لكى « تُرِى مَنْ يرد فى البحر من عدوهم » .

وهناك بالإضافة إلى المسعودى مؤرخون وجغرافيون عرب جاءوا بعده كالقزوينى وأبى الفدا والمقريزى ، وقدموا أوصافًا مختلفة لمنارة الاسكندرية ومرآتها ، تدخل فى باب ما يسمى « أخبار الزمان وعجائب البلدان » . وقد ترجم كارادى فو إلى الفرنسية بعضًا من مخطوطات المكتبة الأهلية بباريس تحت عنوان « مختصر العجائب » L'Abrégé des Merveilles ، وهو عنوان أحد المخطوطات المترجمة ، ينسبه كارادى فو للمسعودى ، استنادًا إلى ما ذكره حاجى خليفه من أن للمسعودى كتابين فى العجائب والغرائب : أحدهما كتاب « العجائب الكبير » أو« عجائب الدنيا » والثانى « مختصر العجائب »[١٠٠] . وبصرف النظر عن صحة هذه النسبة أو عدم صحتها ، فإنه يشتمل على وصف لأبراج أشبه بالمنارة وعلى رأسها مرايا ، مما يعتبر إضافة أو تكملة هامة للوصف الذى أوردناه



(٣٢) المنارة . قطعة عملة سكندرية .

من « مروج الذهب » . ففى ترجمته الفرنسية ، حيث أن الأصل العربى لم يُحقق على ما نعلم ، نقرأ « أن صا (بن قبطيم بن مصريم ، أحد ملوك مصر) قد أقام أبراجًا على شاطىء البحر بالقرب من مراقية ، ووضع فى أعلى هذه الأبراج مرايا عديدة من أخلاط .فهناك مرايا تمنع الوحوش البحرية من إلحاق الأذى بسكان الشاطىء ، وأخرى تعكس أشعة الشمس وتسلطها علي مراكب الأعداء وهى آتية من جزر نائية فى داخل البحر ، فتحرقها ، وهناك مرايا تُرِى المرء مدنا قائمة على الجانب الآخر من البحر ، وأخرى تُرِى أقاليم مصر وأجوائها ، فيستطيع المرء أن يرى مقدما وقبل سنة كاملة الأقاليم التى ستصير خصبة وتلك التى ستصير قاحلة ، وتُرِى بالتالى أحداث البلاد ووقائعها المقبلة »[١٠٢] .

هنا نجد مرايا سحرية من مختلف الأشكال والأنواع : مرايا محرقة ، تستقطب أشعة الشمس وتسقطها على سفنِ الأعداء ، ومرايا تليسكوبية ، تتوجه إلى جميع الاتجاهات : إلى داخل البلاد وخارجها فتُرِى البعيد جدا ، ومرايا تكهنية تبين المستقبل وتكشف ما فى الغيب وترصد الطقس والتربة ، ومرايا دفاعية ضد الأخطار ، سواء تلك التى تهدد السكان كالوحوش البحرية أو التى تهدد المدينة ذاتها كالسفن القادمة من جزر أو بلاد بعيدة ، على نحو ما كانت تفعل مرايا أرشميدس فى دفاعها عن أسوار سراقصة . وفى « خطط » المقريزى نجد بعضًا من هذه المرايا العجيبة على رأس أبراج ومنارات كان ملوك مصر يقيمونها فى أنحاء البلاد ، قال فى « ذكر العجائب التى كانت بمصر من الطلسمات ونحو ذلك » أن « عديم الملك أوصى ابنه شداب بن عديم أن ينصب فى كل حيز من أحياز ولايته منارًا ... ومضى إلى حيز صا ، فعمل فيه منارًا ، على رأسه مرآة من أخلاط تُورِى الأقاليم ،ورجع ... »[١٠٣] ، « ... وعمل فرسون بن قيلمون بن أتريب منارًا على بحر القلزم ، وعلى رأسه مرآة تجتذب بها المراكب إلى شاطىء البحر ... »[١٠٤] ، « وعمل ايساد فى مدينة منف مرآة تُرِى الأوقات التى تخصب فيها مصر وتجدب ... »[١٠٥] .

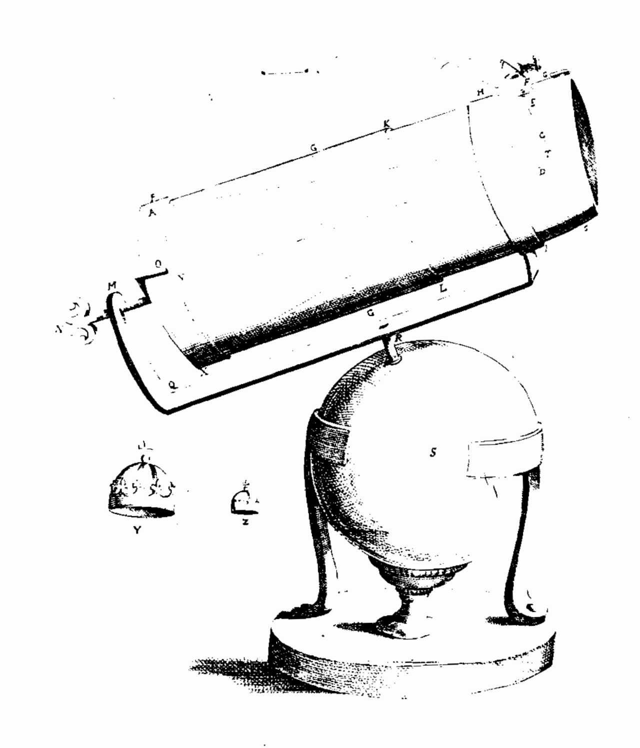
ورواية المؤرخين والجغرافيين العرب عن منارة الاسكندرية وهذه المرايا العجيبة ، تؤلف جزءًا من صورة خيالية رسموها عن مصر الفرعونية والقبطية ، وحكامها وملوكها الخرافيين ، وآثارها الغريبة والعجيبة التى اندثرت بفعل الزمان أو الثورات أو الطوفان ... الخ ، وما نسج حولها من حكايات خرافية وأسطورية . إنه باختصار تاريخ مصر المسحورة ، أو مصر التى تنتمى إلى « عالم الخيال » mundus imaginalis، إن صح التصور والتعبير . لكن السحر والعلم ، خاصة علم المرايا ، كانا مع ذلك متداخلين فى حضارة مصر

القديمة ، فلم يقم الواحد منهما بمعزل عن الآخر . وعلى هذا ، لا ينبغى النظر إلى روايات هؤلاء المؤرخين والجغرافيين العرب على أنها مجرد خرافات لا تصدق ، أو مجرد أساطير لا سند لها من التاريخ ، وإنما هى علم العجائب cosmographie الوثيق الصلة بالتاريخ والذى بدأ مختلطًا بالجغرافيا من أجل التسلية والترفيه ، ثم نما وأصبح فرعًا من فروعها ألفت فيه الكتب والمصنفات .

منارة الاسكندرية بمرآتها هى إذن خرافة علمية أخرى ، تحققت حين قام علماء الغرب بعمل أجهزة علمية كالتليسكوب تؤدى نفس الوظائف وتخدم نفس الأغراض . وكان هؤلاء العلماء قد قرأوا الترجمات اللاتينية لبعض مخطوطات الجغرافيين العرب ، حيث ورد فيها ذكر المنارة ووصفها . ففى ملحق التقرير الذى قدمه العالم الفرنسى بوفون عام ١٧٧٤ إلى الأكاديمية الفرنسية للعلوم ، وهو التقرير الذى نقد فيه ديكارت دفاعًا عن مرايا أرشميدس المحرقة ، أشار إلى الترجمة اللاتينية لاحدى مخطوطات أبى الفدا (ظهرت فى جوتنجن عام ١٧٧٠) ، شارحًا ما ذكره هذا الجغرافى العربى عن منارة الاسكندرية ، فقال : « فى أعلى هذه المنارة كانت هناك مرآة مصنوعة من حديد الصين speculum e ferro ، كانت تنعكس فيها المراكب وهى تبحر من اليونان ... » . ثم يبدأ بوفون تحليله بإيراد ملحوظتين عامتين : أما لأولى فهى « أن الجسم المضىء يُدرك فى الليل على مسافة أبعد مما يُدرك فى النهار عشر أو عشرين أو ربما مائة مرة » ، وأما الملاحظة الثانية فهى « أننا نعرف منذ أيام أرسطو أن النجوم ، اذا ما نُظر إليها فى بئر عميق ، فإنها تلمع وهى فى وضح النهار مثلما تلمع فى ظلام الليل » . ومن هاتين الملحوظتين ينبثق حل عملى على هيئة السؤال التالى :« اذن ولم لا نرى بالمثل المراكب المستضاءة بنور الشمس منعكسةً فى أعماق رواق مظلم جدا ومقام على شاطىء البحر ؟ . سيكون هذا الرواق بئرًا أفقيًا تظهر فيه المراكب متلئلئة كالنجوم ، وسوف نراها من بعيد أكثر مما يسمح به منحنى الأرض ، ودون الاستعانة بأية أداة سوى العين المجردة ... لكن لو وضعنا مرآة مقعرة ذات قطر كبير وبؤرة فى داخل أنبوب مظلم ، فستكون لدينا فى النهار نفس النتيجة تقريبًا التى نحصل عليها من أجهزتنا الضخمة ذوات نفس القطر ونفس البؤرة أثناء الليل ، وربما كانت هذه هى إحدى المرايا المقعرة ، المصنوعة من فولاذ مصقول ، التى استخدمت فى منارة الاسكندرية » . ثم يخلص بوفون إلى القول : « بأن التليسكوبات المعاصرة ليست سوى نماذج مصغرة لـ رواق قديم أو بئر أفقى أو مائل وفى داخله مرآة مصنوعة من حديد الصين نرى فيها أجسامًا لا تراها العين المجردة . لكن هذا لا يقلل

على الاطلاق من مجد نيوتن العظيم الذى كان أول من استثار من جديد هذه الأعجوبة بعد نسيان كامل »[١٠٦] . وربط تليسكوب نيوتن بمنارة الاسكندرية على هذا النحو الذى قُدم به إلى مجتمع العلماء ، قد جعل هذه الأداة العلمية الحديثة قابلة دائما للرد إلى أصلها الخرافى . نيوتن .. المنارة مجدان متداخلان كل منهما فى الآخر . واختراع نيوتن لتليسكوب عاكس ما هو الا تجديد أو إعادة تكوين لإحدى عجائب الدنيا السبع .

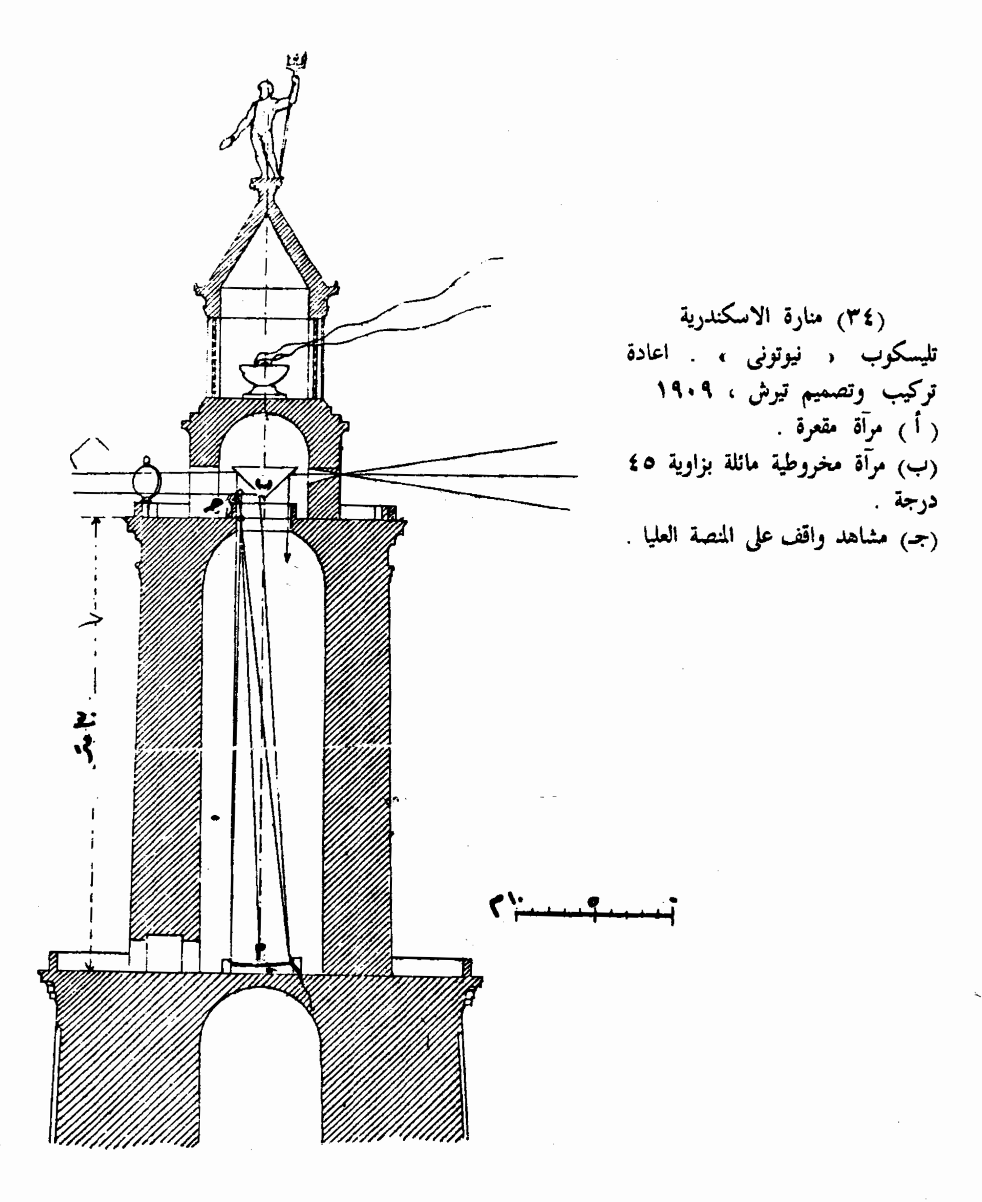
وفى الصياغات المتعاقبة للحكاية الخرافية التى رواها العرب عن منارة الاسكندرية ، نلاحظ أن المرآة كانت من بين جميع العناصر والأجزاء التى تتكون منها ، هى الأكثر لفتًا لاهتمام العلماء فى الغرب . فعلى الرغم من علو البناء وضخامته ، وقيامه — بحسب رواية المسعودى المذكورة آنفا — « على كرسى من الزجاج على هيئة سرطان فى جوف البحر على طرف اللسان الذى هو داخل فى البحر من البر » ، وعلى الرغم من التماثيل التى من النحاس وغيره فى أعلاه ، كالتمثال الذى يتتبع — بإصبعه الدوار — حركة الشمس فى الفلك ، والتمثال الذى يتتبع حركة سفن الأعداء فى البحر ، فإن المرآة بأفعالها العجيبة الساحرة كانت تقوم بالوظيفة الأساسية التى من أجلها بُنى البناء كله ، ونعنى بها : تقريب البعيد ، وهى نفس وظيفة التليسكوب . ولقد كانت مرآة منارة الاسكندرية هى الأصل لحكاية خرافية أخرى ، رواها روجر بيكون عن مرايا يوليوس قيصر ، وهى المرايا التى وجهها نحو سواحل انجلترا من فوق منارة بناها على طرف لسان داخل فى البحر من البر الفرنسى ، هو لسان جرى — نى Cap Gris - Nez ، عندما فتح بلاد الغال أو الغالة البعيدة » (٥٩ — ٥١ ق .م) فيما نعرفه الآن باسم فرنسا . ونحن نعلم أن يوليوس قيصر كان قد رأى منارة الإسكندرية رأى العين ، حين فتح الإسكندرية بعد ذلك عام ٤٨ ق .م ، وبضربة خاطفة استولى على جزيرة تقع عند أقصى الطرف الشرقى من جزيرة فاروس Pharos (حى رأس التين) . وهذا الانتقال للمنارة بمرآتها من الإسكندرية إلى الشاطىء الفرنسى من بحر المانش يمثل مرحلة من مراحل رحلتها نحو الغرب ، وتحول حكايتها الخرافية الشرقية إلى حكاية خرافية غربية ، رواها فيلسوف انجليزى هو روجر بيكون . فلما تمّ اختراع التليسكوب ، أُثيرت أمام الأكاديميات العلمية فى فرنسا وانجلترا مسألة « إن كان قد ثبت أن القدماء كانوا يعرفون التليسكوب » ، فكان أن ذُكر اسم روجر بيكون ، وحصل ربط مباشر بين نيوتن وبينه ، مما يعنى أن التليسكوب كان معروفًا منذ القرن الثالث عشر . وانتهى الأمر بالذين أثاروا هذا المسألة ، وخاصة موران Morand فى بحثه المقدم إلى أكاديمية العلوم بفرنسا عام ١٨٤٢ ، إلى القول



(٣٣) تليسكوب نيوتن ١٦٧٢ .

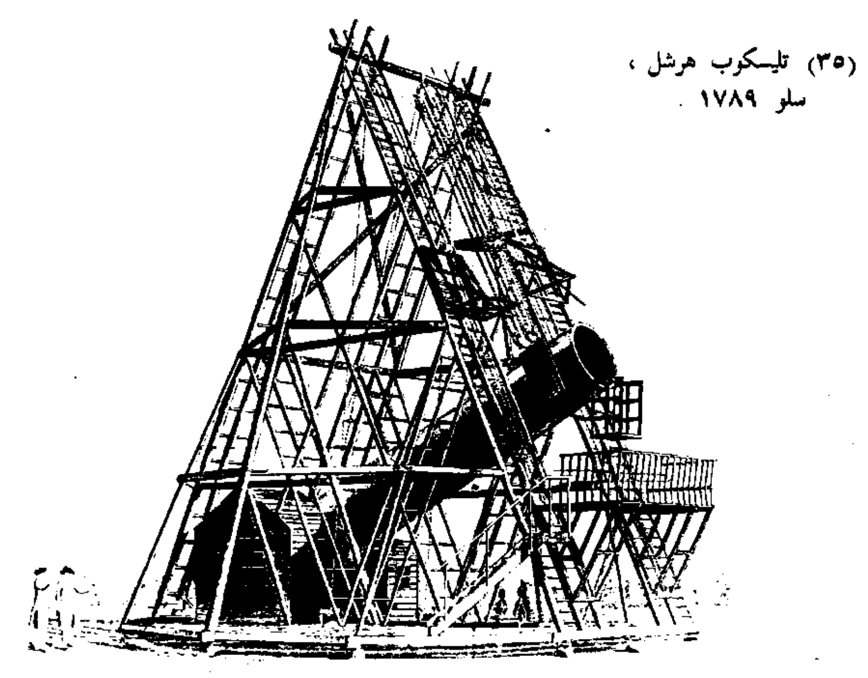
بأن « الكثير من الاختراعات والاكتشافات التى يُنظر إليها على أنها حديثة ، ليست سوى اختراعات واكتشافات مُجدّدة أو أُعيد تكوينها من جديد »[١٠٧] ، بحيث تبدو وكأنها تَصّاعد نحو بداياتها ، أو هى ألوان من العود الدائرى إلى بدء .

وفى مطلع القرن العشرين قام معمارى ألمانى يدعى تيرش Thiersch بإعادة تكوين وتصميم المنارة على نفس الأسس العلمية والخرافية ، فجمع ووفق بين المجدين العَظيمين : منارة الاسكندرية كما جاءت فى الحكايات الخرافية إن فى الشرق أو فى الغرب ، وتليسكوب نيوتن . وكان القصد من البناء – المؤلف من طبقات ثلاث : أساس ضخم ، برج يبلغ طوله ثلاثين مترا ، قمة ثمانية الأضلاع – أن يكون جهازًا مرآويا فى المقام الأول ، فكانت المرايا تعمل فيه على مستويين اثنين : ١ – صور البحر (ومصر) تسقط أولاً وأفقيًا فى داخل المنارة عن طريق أربع مرايا مستوية دوارة ، منصوبة على المنصة العليا للبرج ، ثم تستقبلها (أى الصور) مرآة مخروطية ، مائلة بزاوية ٤٥ درجة ، ومقلوبة

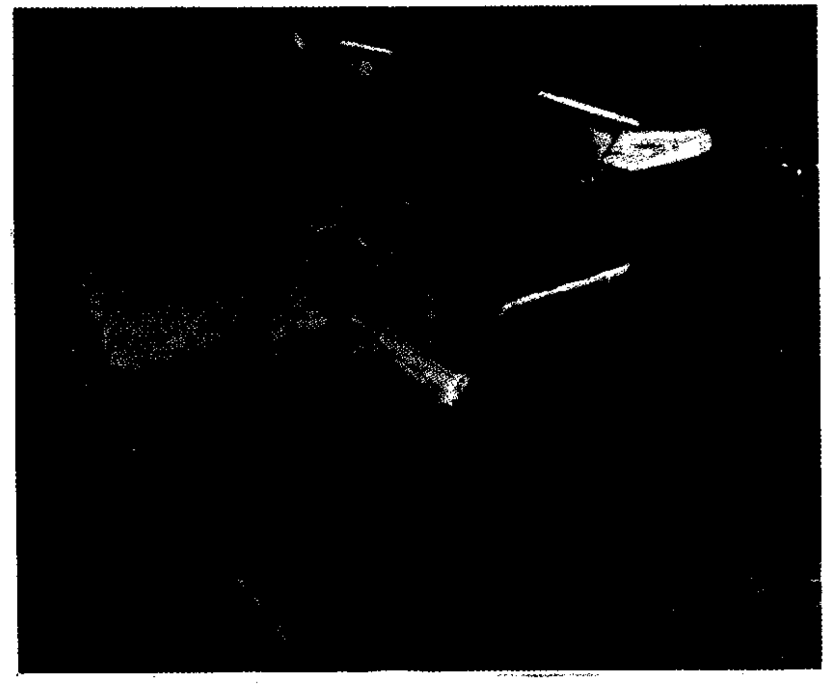


(٣٤) منارة الاسكندرية
تليسكوب « نيوتونى » . اعادة تركيب وتصميم تيرش ، ١٩٠٩
(أ) مرآة مقعرة .
(ب) مرآة مخروطية مائلة بزاوية ٤٥ درجة .
(جـ) مشاهد واقف على المنصة العليا .

الرأس إلى داخل خزانة مظلمة Camera obscura مزود بها . ٢ – ما يُستقبل على المخروط ينعكس بعد ذلك ورأسيًا ، من على مسافة كافية ، على مرآة مقعرة قطرها أربعة أمتار ، منصوبة على أرضية البرج من أسفله .أما المشاهد فيقف على المنصة العليا ، منحنيًا على فتحة محورية كما لو كان يطل على بئر من فوق ، حيث يرى الصورة مكبرةً ثلاثين مرة .



(٣٥) تليسكوب هرشل ، سلو ١٧٨٩ .



(٣٦) التليسكوب الفضائي (هابل) ، ١٩٩٣

وعلى هذا يخلص تيرش إلى القول بأن منارة الإسكندرية ليست شيئًا آخر سوى تليسكوب عملاق ، فهى ببرجها الضخم الذى يبلغ طوله ثلاثين مترًا وقمتها ثمانية الأضلاع تُعتبر إرهاصًا بعيدًا فى أعماق الماضى لجهازين – تليسكوبين تمّ تنفيذهما حتى وقته : تليسكوب هرشل Herschel فى منطقة سلو Slough بانجلترا (١٧٨٩) ، وكان يكبّر الصورة إلى أكثر من ألف مرة ، مزودًا بمرآة يبلغ قطرها مترًا واثنين وعشرين سنتيمترًا ، وطوله يبلغ اثنتى عشرة مترا وعشرين سنتيمترا ، وتليسكوب اللورد روس Rosse فى منطقة قلعة بر Birr (١٨٤٢) ، وكان قطر مرآته مترًا واثنتى وثمانين سنتيمترا ، وطول أُنبوبه ستة عشر مترا وستين سنتيمترا[١٠٨] .

ولا يرجع ولع الأوربيين بمنارة الإسكندرية ومرآتها إلى ضخامتها فقط ، بل وأيضًا إلى ما تنطوى عليه المواد الداخلة فى تكوينها من أسرار عجيبة خارقة للعادة والطبيعة : مرآة مصنوعة من حديد الصين ، أساس من زجاج ، تماثيل تُصوّت وتتحرك تلقائيًا مع حركة الشمس فى الفلك وسفن العدو فى البحر ... الخ . صحيح أن هذا كله يجعل المنارة بمرآتها أداة تنتمى إلى السحر أكثر من انتمائها إلى العلم ، ولكن ثمة فى النهاية سحر المرآة ، أو أفعالها الساحرة المثيرة للخيال عمومًا والخيال العلمى خصوصًا . وتطور التليسكوبات الآن كتليسكوب هابل الفضائى الذى تكلف مليارات الدورات ، قد جعل من العلم ذاته خيالاً ، ذلك أن مرآة التليسكوب لا تكشف المستقبل البعيد فقط ، بل وتكشف أيضًا الماضى السحيق . فأصبح لدينا بالتالى عالم مقلوب ، يتحول فيه العلم إلى خيال يقوم على الاستباق ولكن على نحو استرجاعى ، إن صح التعبير . هذا الخيال العلمى عن مرآة التليسكوب المقربة ،مثله مثل الخيال العلمى عن المرآة المحرقة ، وإن انبنى على حسابات خاطئة فإنه يؤدى مباشرة إلى قيام علم دقيق مضبوط ، يسير جنبا إلى جنب مع انعدام الدقة والضبط والاستحالة ، وهما أخيرًا مثالان على ما حدث بين الخرافة والعلم ، خلال عملية تطور طويلة ومضنية ، من تصادم ، فانفصال ، فالتقاء فى النهاية عند تحقيق هدف واحد ونفس الهدف ، وإن اختلفت الوسائل عند كل منهما .

الفصل الثانى

كـرم المــــرآة

أفعـال المرآة :

تبينا فى الفصل السابق أن للمرآة إمكانات عديدة ومتنوعة ، عبرنا عنها أحيانًا بكلمة « وظيفة » المرآة ، وفى أحيان أخرى بكلمة « دور » المرآة . ولكن لما كان لهذه الإمكانات تأثير على الإنسان عمومًا وعلى ما أبدعته قرائح المفكرين خصوصًا ، فمن الممكن أن نستخدم ، على سبيل التجاوز والمجاز ، تعبير « أفعال المرآة » .

فأول أفعال المرآة ، وأهمها ، هو أنها « تعكس » ما يقوم أمامها من أشخاص وأشياء ، بما فى هذا الفعل العربى : « تعكس » من ازدواج فى الدلالة أو ما ينطوى عليه من معنيين متضادين :فهى تعكس بمعنى النقل الأمين الصادق ، أى تعطى صورة أمينة للأصل ، ولكنها فى نفس الوقت أيضًا تعكس بمعنى النقل غير الأمين ، أى تعطى عكس الأصل ، أو صورة معكوسة منه . وعلى هذا ، ففى الوقت الذى يرى الإنسان صورته فى المرآة نسخة طبق الأصل منه (أى مطابقة له) ، يرى يده اليمنى فى الصورة يسرى واليسرى يمنى ، وهو ما يسمى علميًا بالإنقلاب الجانبى .

هذا الفعل المزودج للمرآة فعل حقيقى وواقعى ، وهو أساس ذلك الإدراك الجدلى لدى الانسان لما يقوم بينه وبين صورته المرآوية من « هوية واختلاف » أو عينية وغيرية » .فهو وإن يدرك أن صورته « هى هو » أو « هى عينه » (وهذا هو عنصر الهوية أو العينية) ، فإنه يدرك أيضًا أنها آخر « غيره » ،ومجرد صورة « مختلفة » عنه كأصل لها (وهذا هو عنصر الاختلاف أو الغيرية) .

من هذا الأساس الحقيقى لهذا الفعل المزودج للمرآة ،ينطلق الخيال ويُستخدم مجاز المرآة على أنحاء متباينة تصل إلى حد التضاد التامّ ، إذ تكون المرآة رمزًا للحقيقة عند البعض ورمزًا للبطلان والخداع عند البعض الآخر . فبينما نجد فى عناوين كتب ، مثل « مرآة الإسلام » لطه حسين أو عناوين صحف ومجلات ، استخدام مجاز المرآة بمعنى النقل الأمين للحقيقة أو الوقائع والأحداث ، نجد شكسبير مثلاً يستخدم فى

مسرحية « ريتشارد الثانى » (المنظر الأول من الفصل الرابع) مجاز المرآة بمعنى مضاد تمامًا ، أى باعتبارها خداعة ومرائية Fattering mirror ، حين أظهرت صورة وجهه صافيةً رائعة لا تعبر عن حقيقة نفسه الممزقة ، فالعرش كان قد سُلب منه والتاج كان قد خُلع من على رأسه، فخاطب المرآة بقوله : « يامرآتى المرائية / كأتباعى / أيام الهناء » . وهنا يثور السؤال التالى : كيف يمكن المرآة ، وهى مصدر المعرفة ، أن تكون فى نفس الوقت مصدرًا للخداع أوالوقوع فى الخطأ ؟ .

مادامت المرآة تعطى صورة لأى شيء يقوم قُبالتها ، فمن الممكن أن تنقل معرفة ومعلومات . لكنها وبنفس الدرجة يمكن أن تخدع الناظر إليها ، أو حاملها ، حين لا يفطن إلى أن المرآة التى أمامه هى مرآة حقيقةً وبالفعل ، وحين لا يدرك أن الصورة المنعكسة على سطحها هى صورة مختلفة ومتميزة عن الموضوع – الأصل الذى تعكسه ، أو هى متوقفة عليه فى وجودها . فالكلب الذى روت عنه الحكايات القديمة أنه كان يحمل فى فمه قطعة من العظام ، حين نظر إلى ماء البئر ، لم يدرك أن الماء مرآة حقيقةً ، فانخدع وظن أن صورته إنما هى كلب آخر مختلف عنه تمامًا ... إلى آخر الحكاية . وكذلك كان حال نرجس فى الأسطورة اليونانية القديمة ، حين نظر إلى ماء البحيرة ، لم يفطن إلى أن صورته هى مجرد صورة وخيال ومظهر ، فظن أنها حقيقة ، وكان انخداعه الذى أودى بحياته .

ومع ذلك ، فان المرآة من حيث هى رمز للخداع ، وكذلك من حيث هى رمز للمعرفة ، تتضمن تحولاً يطرأ على الإنسان الناظر إليها . ويتمثل هذا التحول فى الوعى – ولو كان وعيا ضئيلاً – بأن ثمة معرفة بنفسه أو بغيره ، وحتى الوعى بالخداع هو بداية التخلص من الخداع والانخداع ، ومن ثم يؤدى إلى معرفة النفس على حقيقتها . فالوعى هو نوع من المشاركة الفعالة والايجابية مطلوبٌ من الإنسان حامل المرآة ، لكى تحقق المرآة هذا التحول فيه . ومن هنا يمكننا القول بأن المرآة هى وسيلة تغيير وتصحيح ، من أجل أن يرقى الإنسان ، سواء فى معرفته أو فى سلوكه ، إلى مرتبة أعلى مما هو عليه فى الواقع . وهذا ما نجده عند زوزيما مثلاً فى حديثه عن مرآة الروح التى تحول الناظر فيها إلى روح ، وما نجده أيضًا عند بولس الرسول فى « رسالته الثانية إلى أهل كورنثوس » (٣ ، ١٨) ، حيث يقول : « ونحن جميعًا ناظرين مجد الرب بوجه مكشوف كما فى مرآة نتغير إلى تلك الصورة عينها من مجد إلى مجد كما من الرب الروح » . فالإنسان المؤمن الذى يرى ،

كما لو كان ينظر فى مرآة ، والذى يعكس ، كما لو كان مرآة ، صورة مجد الرب ، فإنه يتحول إلى تلك الصورة عينها .

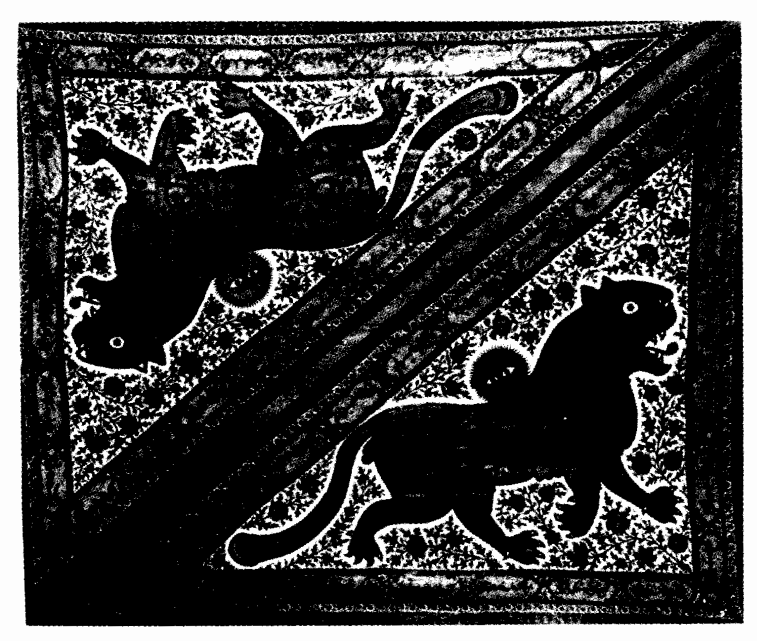
إن علاقة الإنسان بالصورة ، سواء صورته هو نفسه أو صورة آخر غيره ، إنما هى علاقة جدلية قوامها الهوية والاختلاف ، أو العينية والغيرية معًا . والوحدة التى تتحقق من خلال هذه العلاقة ليست وحدة مطلقة ساكنة ، كتلك التى نراها فى النيرفانا الهندية وعند بعض أصحاب وحدة الشهود من متصوفة الإسلام ، وإنما هى وحدة خلاقة دينامية ، تقوم على الاختلاف أو الغيرية ، كما تقوم على التبادل فى العلاقة بين العارف والمعروف . فمثلما الإنسان عارف لله فهو معروف من الله .

فى النسخة العربية القديمة ، التى حررها القاضى ركن الدين المسرقندى ، لكتاب من كتب اليوجا الهندية ، وهى النسخة المعروفة باسم « حوض الحياة» ، نجد تصويرًا رمزيًا لرحلة الإنسان العارف (المتصوف) وسفره فى طريق ملىء بالشدايد والعقاب ، من أجل معرفة الله . ونجد أيضًا – وهذا هو الأهم – استخدام فعل الانعكاس المرآوى استخدامًا محوريًا فى صياغة هذه الحكاية الرمزية . ففيها يتكلم البطل – الراوى ، وهو رمز الإنسان سالك طريق التصوف ، عن نفسه : المروى عليه ، فيقول : « كنت فى قديم البلاد ، وهى مسكن أباى وأجدادى ، وطلبنى صاحب البلاد (أى الله عز وجل) ، وقال :لا يصلح السكن فى بلدى هذا إلا بعد السفر إلى البلد المعمور ، وهى منتهى بلادى ، فلا تنسى (عهدى) وهو : ألست بربكم ، فإنك تجدنى فى تلك البلاد ، واسأل وصفها من وزيرى (وهو رمز قرين الإنسان ، أو ملاكه ، أو الهادى الروحى) الذى هو قاعد فى بابى لا يدخل أحد إلا بعلمه ولا يخرج أحد إلا بإذنه ،فلما وصلت الباب وجدته ... فقال لى : إن فى سفرك شدايد وعقبات ، وفى رجوعك إلينا أعظم من ذلك (رمز طريق التصوف بما فيه من مجاهدات وانتقال من حال إلى حال ومن مقام إلى مقام) ... »[(١)] ، حتى وصل إلى تلك البلاد . وهنا يقول ، مبيّنًا ما بين الشاهد والمشهود من علاقة تبادلية انعكاسية : « ... فبينما أدور فى كثايفها ولطايفها ، وصلت إلى شيخ جالس على كرسى الملك ، وهو شيخها ، فسلّمت عليه ، فردّ علىّ السلام ، وكلّمته فكلّمنى ، وكل شىء أعمل وأقول هو يعمل ويقول ، فأمعنت النظر ، فاذا هو أنا ، والشيخ عكسى »[(٢)] . وفى نهاية الحكاية يؤكد مشاهدته أو إكتشافه الروحى هذا ومن خلال استخدام نفس فعل الانعكاس للمرآة فيقول : « وجدت وزير سيدى (إلىّ) هو أنا والوزير عكسى ...ولقيت سيدى (أى الله) وأشار بأخذ خيط من خيوط

العنكبوت ، ثم شقّه نصفين ، ثم جعله واحدًا ، ثم قال : الواحد فى الواحد واحد ، ففهمت إشارته ، ووجدت نفسى هى هو ، وأنا عكسه »[٣] .

كذلك كان ابن عربى يستخدم فعل الانعكاس المرآوى ليبين ما بين الإنسان والله من هوية واختلاف ، أوعينية وغيرية فى آن واحد . ففى شرح من الشروح العديدة لكتابه « فصوص الحكم » ، كتب بالى أفندى مايلى : « ومعنى كون الحق عين ما ظهر منه ، أى كون الحق عين الخلق ، كون المخلوق ظاهرًا على صفة الحق ، وهى الحياة والعلم والقدرة . ومعنى كون الحق غير الخلق ، كون الخلق ظاهرًا على الصفة الناقصة ، كالحدوث والإمكان ولوازمهما . فكما أنت عين ما ظهر منك فى المرايا المختلفة ، كذلك الحق عين العبد الذى ظهر منه ، بمعنى : ما من صفة من صفات الحق إلا وهى موجودة فى العبد ، إلا الوجوب الذاتى ، فإنه لاحظّ للممكن فيه . فمعنى العينية فى إصلاح هذه الطائفة اشتراك الأمرين ، أو الأمور ، فى الحقيقة الواحدة ، كإشتراك زيد وعمرو فى العلم ، وكإشتراك الموجودات مع الحق فى الوجود ، يعنى لا تمايز بينهما من هذا الوجه . والغيرية امتيازهما بوصف مختص »[٤] .

على أن أوضح وأعمق استخدام لفعل الإنعكاس المرآوى فى دلالته المزدوجة إنما هو ذلك الذى نراه عند ابن عربى فى كتابه « الفتوحات المكية » ، حين يتناول بالتأويل الآية القرآنية : « وليس كمثله شىء » . فهو يتساءل :ما المقصود « بالمثل » هنا ؟ . نحن نعلم أن التفسير الشائع يقول : « ليس لله مثيل » ، كما ذهب فخر الدين الرازى ، والذى كان يرى أن الـ « كاف » هى للمبالغة . أما تأويل ابن عربى ، فهو على النقيض تمامًا ، إذ يقول : « ليس ثمة شىء كمثيله » . ومَنْ مثيله ؟ ، مَنْ هو « مثيل » الله ؟ ، مَنْ ذا الذى هو « مثل » الله ؟ . إنه الإنسان ، أو على الأدق : الإنسان الكامل الذى هو خليفة الله على الأرض . وهنا يعبر ابن عربى صراحةً عن ألوهة الإنسان ، باستشهاده بالحديث القائل : « إن الله خلق آدم على صورته » ، وباستخدام مجاز المرآة وفعل العكس المرآوى ، والذى يؤكده بحديث آخر يذهب إلى أن الإنسان إنما هو مرآة تعكس الحق ، بمعنى أن تظهر عليها صورة الحق معكوسة أو مقلوبة ، فما هو باطن فى الله ظاهر فى الإنسان ، وتنتهى هذه الفقرة الطويلة من « الفتوحات المكية » باستفهام ثلاثى حافل بالمعنى ، يقول : « فأنت مقلوبُه ! ، فأنت قلبُه ! ، وهو قلبُك ! »[٥] . فالانسان إذن وبناء على هذه الدلالة المزدوجة لفعل الانعكاس ، هو مثيل الله ومقلوبه ، أو قلبه ومقلوبه فى آن معًا .



(٣٧) الأسد رمز القوة الأصلية فى الكون عند بعض المتصوفة الشيعة .
و « الامام على عند البعض الآخر هو أسد الله».

وعلى ضوء فعل الانعكاس المرآوى وما يتضمنه من ازدواج : المماثلة والمغايرة ، الهوية والاختلاف ، العينية والغيرية ، الذاتية والآخرية ... وغير ذلك من ثنائيات يتوقف قطباها كل منهما على الآخر توقفًا جدليًا متبادلاً – نقول : على ضوء هذا الفعل قام أحد الباحثين ، وهو متى Mattéi، بتقديم قراءة جديدة للمحاورات الأفلاطونية ، أسماها « القراءة المزدوجة » . ففى كتاب له عن محاورة « السفسطائى » بعنوان « الغريب والشبح » L'Etranger et le Simulacre، ذهب إلى « أننا عندما نقرأ المحاورات الأفلاطونية نكون ملزمين بهذه القراءة المزدوجة التى تحيلنا ، على نحو مستمر لا يتوقف وبلا ملل ، من سقراط إلى أفلاطون ومن أفلاطون إلى سقراط ، دون أن نستطيع أبدًا كسر المرآة واختراقها . فالأول (أى سقراط) ، هذا المتكلم الذى كان يحتقر الكتابة ، لا نعرف صورته – ويا للمفارقة ! – إلا فى كتابات أفلاطون وزينوفون وأريستوفانيس ، وهى صورة مؤلفة من انعكاسات متناثرة وخادعة . وأما الثانى (أى أفلاطون) فنحن نجهل عنه كل شىء تقريبًا ، « فما من كتاب لأفلاطون ، وليس حاضرًا فى أى كتاب » ، كما قال هو نفسه فى رسالته الثانية إلى ديونيسيوس . وهل سنعرف يومًا ذلك المؤلف الحقيقى للمحاورات الذى يتخفى وراء ناطق بلسانه يسمى سقراط أو الغريب ؟ . سقراط / أفلاطون : مَنْ يتكلم هنا ، أو بالأحرى ، مَنْ يكتب ؟ ، ومَنْ هو مَنْ ؟ .

إننا لا نستطيع أن نتكهن بوجه الفيلسوف الحقيقى . ففى ثنايا المحاورات الأفلاطونية نراه دائمًا مزودجًا double: سقراط أفلاطونى وأفلاطون سقراطى ، وربما حتى قبل أن نلقى القرين le double أو البديل la doublure، وهو بالنسبة إلى سقراط سميّه أُوجن أو هاتف يهتف به . ولو أخذنا محاورة « هبياس الكبرى » لوجدنا صوتًا باطنًا ، من شأنه – حين يمارس عمله بحق – أن يجعل هبياس أسيرًا ، إذ أنه بخضوعه لغريم سفسطائى روّاغ لا يقوى على الإمساك به ، يفزع دائمًا وبلا توقف إلى قرينه طالبًا منه العون والحماية . ومن خلاله يكون خطاب الآخر الذى يستمع إليه هبياس على مضض ! . مَنْ يتكلم ، ويقوى على إفحام هذا السفسطائى الجليل ، مَنْ هو السيد ومَنْ هو التابع ، القرين أم اللعبة ؟ .

الأنا والآخر : الأنا فى الآخر ، والآخر فى الأنا ، أو مَنْ هو ذاته soi-même ومَنْ هو الآخر L'autre : كل منهما يرى عينه فى عين غيره الآخر . « الاثنان معًا أو الاثنينية » .. تلك هى شفرة التأمل الانعكاسى spéculation فى المحاورات الأفلاطونية » ، والتى قام متىّ بمحاولة فكّها أو حلها من خلال محاورة « السفسطائى »[٦] .

وإذا كان من الممكن أن ننظر إلى محاورات أفلاطون من زاوية فعل التأمل هذا ، الذى هو فى جوهره فعل انعكاس مرآوى يقوم على الازدواج ، فإن فى استطاعتنا أن ننظر إلى بعض الظواهر اللغوية ، إن جاز التعبير ، كما لو كانت تعبيرًا عن هذا الفعل ، على نحو يتفاوت بطبيعة الحال من حيث القوة والضعف أو من حيث الوعى واللا وعى فى الاستعمال . فهناك أولاً تلك الألفاظ التى يطلق عليها فى العربية اسم « الأضداد » .فمثلما نجد فى علم النفس ما يعرف بازدواج العاطفة ambivalence، أى أن تتضمن عاطفة واحدة كالحب نقيضها : الكراهية فى داخلها ، والعكس صحيح ، فكذلك فى اللغة نجد كلمات تشتمل الواحدة منها وفى آن معًا على معنى ومعنى آخر مضاد له هو عكسه تمامًا ، مثل كلمة « الوجه » فى العربية – وفى اليونانية أيضا – التى تعنى الحقيقة الثابتة ومناط الشرف والكرامة ، وفى نفس الوقت تعنى العكس ، أى السطح الظاهر والمتلوّن بغير الحقيقة ، أو القناع . وكذلك كلمة « أحد » التى تعنى أىّ إنسان بلا تحديد وبلا اسم ، أو لا – واحد ، أىّ واحد ، كما فى الآية القرآنية التى تقول : ﴿فمن كان يرجو لقاء ربه ، فليعمل عملاً صالحًا ، ولا يشرك بعبادة ربه أحدًا﴾ » (سورة الكهف ، ١١٠) ، ولكنها تعنى أيضًا اسمًا محددًا ، بل هى اسم لله من حيث هو واحد ، أو الواحد

بألف لام التعريف ، كما فى آية ﴿قل هو الله أحد﴾ (سورة الاخلاص ، ١)- مما أشار إليه ابن عربى فى « كتاب الأحدية » . وهناك غير هاتين الكلمتين كلمات كثيرة مزدوجة الدلالة ، طالما استعملها بعض المتصوفة ممن « يلتمسون الحقائق من الألفاظ » على حد تعبير الغزالى فى كتابه « المقصد الأسنى فى شرح أسماء الله الحسنى » ، أو ممن يعتقدون فى قوة الاسم والتسمية ، كما هو الحال عند ابن عربى فى كتابه « الفتوحات المكية »[٧] .

لكن الأهم من هذه الكلمات – الأضداد ، إنما هو تلك العبارات اللغوية التى تتضمن تكرارًا أو محاكاة ، كما تتضمن تبادلاً فى العلاقة بين الرائى والمرئى ، مما يكشف عن وحدة بينهما متحققة ، على نحو ما قد تبينا فى الحكاية الرمزية « حوض الحياة»، حين قال البطل : « فسلمت عليه (أى على شيخ البلاد) فرد علىّ السلام ، وكلمته فكلمنى ، وكل شىء أعمل وأقول هو يعمل ويقول ، فأمعنت النظر ، فإذا هو أنا ، والشيخ عكسى ... ووجدت نفسى هى هو ، وأنا عكسه » . ويرتبط بهذه العبارات عبارات أخرى تنعكس فيها العبارة على نفسها ، فيكون نصفها هو عكس أو مقلوب نصفها الآخر . وهذا هو ما يعرف فى العربية باسم « القلب » . والتصوف الاسلامى حافل بأمثال هذه العبارات التى ترد غالبًا فى سياق وحدة الشهود وما يقوم بين الشاهد والمشهود من تبادل فى النظرات . نذكر منها على سبيل المثال قول الحلاج : « أنا من أهوى ومن أهوى أنا » ، أو قوله :

روحى روحه وروحه روحى إن يشأ شئت وإن شئت يشأ

وكذلك قول الشيعة عن الإمام إنه « عين الانسان وإنسان العين » ، كما سبق أن بينا .

على أن ظاهرة « القلب » هذه فى اللغو العربية تقابل إلى حد كبير ما يعرف فى اللغات الأجنبية باسم le chiasme، أى التصالب ، أو تعامد العبارة على بعضها البعض ، وانعكاس بعضها على بعض . ويُعدّ هيدجر من بين جميع الفلاسفة المعاصرين أكثرهم استعمالاً لمثل هذه العبارات فى فلسفته ، مثل قوله : « ماهية الحقيقة هى حقيقة الماهية » . بل إن القلب يمتد عنده ليشمل عناوين كتبه . فعنوان كتابه الأساسى الصادر عام ١٩٢٧ : « الوجود والزمان » ينقلب أو ينعكس فى كتاب آخر صدر عام ١٩٦٢ ليصبح « الزمان والوجود » ، حيث يشير صراحة فى مقدمته إلى أنه « وإن يكن تكملة للكتاب الأول فإنه صورة معكوسة منه » . وقد يبدو للوهلة الأولى أن هيدجر إنما يتلاعب – كعادته – بالألفاظ ، ولكن الأمر ليس كذلك تمامًا . فهذا القلب للعبارة مرتبط بتطور تفكيره

من ناحية ، وبمذهبه الفلسفى من ناحية أخرى . ذلك أن فكر هيدجر هو بمثابة طريق ذى اتجاهين ، وقد حدث تغير رئيسى فى تطوره ، عبرّ عنه بكلمة ألمانية هى **die kehre** ومعناها « التحوّل » ، وتستعمل فى الألمانية للدلالة على « التحويلة » فى إشارات المرور على الطريق من اتجاه إلى الاتجاه العكسى . ولما كان الوجود هو موضوع تفكير هيدجر ، فقد نظر إليه فى كتاب « الوجود والزمان » من اتجاه ، ونظر إليه هو نفسه فى كتاب « الزمان والوجود » من اتجاه عكسى ، بعد التحول أو التحويلة فى مسار تفكيره . والاتجاهان رغم ما بينهما من تضاد فإنهما متكاملان : يكمّل كل منهما الآخر ، فهما معًا يؤلفان طريق فكره الواحد .

ومن أفعال المرآة الأخرى أنها « تثنى » صور الإنسان الشاخص أمامها ، فيصبح فى وقت واحد شاهدًا ومشهودًا ، أو رائيًا ومرئيًا ، بل إنها لتفعل أكثر من ذلك ، فلو وقف بين مرآتين ، « تعدّدت » صورته إلى مالا نهاية . وهذا هو ما أشار إليه رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) فى كتابه « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » ، حين وصف تجربته الخاصة بعد وصوله إلى مرسيليا فى فرنسا عام ١٨٢٦ ، ودخوله - لأول مرة فى حياته - قهوة « عجيبة الشكل والترتيب » على جدرانها مرايا معلقة . وقال فى ذلك مايلى : « ... فعادة المرآة عندنا أن تثنى صورة الإنسان كما قال بعضهم فى هذا الشأن :

أبرقع منظر المـــرآة عنـــه   مخـــافة أن تثنيه لعينى
أقاسى ماأقاسى وهو فذ   فكيف إذا تجلى فرقدين

وعادتها عند الإفرنج بسبب تعددها على الجدران ، وعظم صورتها أن تعدد الصورة الواحدة فى سائر الجوانب والأركان ، ومن كلامى :

يغيـــــب عنى فلا يبقى له أثـــر   سوى بقلبى ولم يسمع له خبر
فحين يلقى على المـــرآة صـــورته   يلوح فيها يدور كلها صور»(٨)

إن المشهد الذى يتحدث عنه الطهطاوى هاهنا هو مشهد الذات ومواجهة لوجهه الخاص فى المرآة . وإذا كان يشيد بفعل المرآة إلى حد التغزل فيها شعرًا ، سواء أكان هذا الشعر من التراث أو من كلامه ونظمه ، فذلك لأنها قد أتاحت له اكتشاف ذاته وأطلعته على صورته ، بل وضاعفتها وعددتها ، أى دعمتها وثبتتها بالمطابقة وأكبرتها وعظمتها بالانتشار . فتحيته للمرآة إنما هى إذن تحية لنفسه . ولئن احتفى بها ، فلأنها أتحفته بصورته .

على أن هذا الفعل للمرآة وإن كان متعلقًا – حقيقةً – عند الطهطاوى باكتشافه ذاته وتعرفه على نفسه من خلال تثنية صورته أو تعدد صوره ، فإنه يتعلق – مجازًا – عند بعض المتصوفة الإسلاميين بإدراك الإنسان المشاهد وحدة الله فى كثرة مخلوقاته ، بل وأيضًا إدراكه كثرة المخلوقات فى وحدة الله . ولبيان ذلك يحسن بنا أن نورد نصًا مطولاً لأحد هؤلاء المتصوفة ، وهو حيدر آملى (النصف الثانى من القرن الرابع عشر) . ففى كتابه « جامع الأسرار ومنبع الأنوار » وبعد أن رمز إلى الله بالشمعة الواحدة وإلى المخلوقات بالمرايا الكثيرة المتنوعة ، نراه يقول : « ... فأما بالنسبة إلى الكثرة والوحدة ، فلا شك أن الجاهل بكيفية وضع الشمعة ووضع المرايا وحقايقها ، إذا نظر إليها ، حكم بكثرة الشمعة وكثرة المرايا أيضًا ، لأنه يشاهد فى كل مرآة شمعة ، وكل شمعة (يشاهدها) على غير الوضع الذى (هى عليه) تلك الشمعة (الأخرى) . ومعلوم أنه ليس كذلك ، أى ليست الشمعة كثيرة ، لأنه لو عرف ذلك – أى (لو) عرف أن الشمعة واحدة فى الحقيقة ، وأن تلك الشموع (هى) عكس أنوار تجلياتها بحسب المرايا ، وليس هناك فى نفس الأمر كثرة ، والكثرة (إنما هى) بحسب القوابل المعدومة – لحكم بها (أى بوحدة الشمعة) ورجع إلى مشاهدة الشمعة حقيقةً .

والمراد من ذلك مشاهدة وجه الحق فى مرايا المظاهر (الوجودية) بحيث لا يحتجب (المشاهد) بالمرايا عن الوجه ولا بالوجه عن المرايا ، بل يشاهد الوجه مع المرايا بحيث يقول ذوقًا وحقيقةً « أينما تولوا وجوهكم فثم وجه الله يعنى : يشاهد الكثرة فى الوحدة ، والوحدة فى الكثرة ، والذات مع الصفات ، والصفات مع الذات ، والوجه مع المرآة ، والمرآة مع الوجه ، بحيث لا يحتجب بالأول عن الثانى فى جميع المراتب ، فإنه يكون بذلك موحّدًا حقيقيًا ، جامعًا بين الكثرة والوحدة ، واصلاً (إلى) مقام الفرق بعد الجمع ، ٱلذى هو أعلى المقامات ، وفيه قيل ، شعر :

وما الوجه إلا واحد غير أنه إذا أنت عدّدت المرايا تعدّدا »(٩)

وفى « رسالة نقد النقود فى معرفة الوجود » ، يلجأ حيدر آملى إلى فعل تعدد الصور بحسب تعدد المرايا لتوضيح نفس العلاقة بين الحق ومظاهره ، ولكن بطريقة مختلفة بعض الشيء عما ذكره فى النص السابق ، تبدو وكأنها تفسير للبيت الشعرى السابق ذكره ، فقد كتب يقول : « ومثال ذلك أن تفرض مرايا كثيرة ، مختلفة الأوضاع والأشكال ، من التثليث والتربيع والتسديس والتثمين ، والطول والعرض والاستدارة والاستطالة وغير

ذلك ، (ويكون) فى مقابلها وجه واحد أو شخص واحد . فإن هذا الوجه الواحد أو الشخص الواحد يظهر فى كل مرآة من هذه المرايا على وضع تلك المرآة ، بلا تفاوت و(لا) نقصان . فتربيع هذا الوجه الغير مربع وغير ذلك من الأشكال ، لا يكون إلا من هذه المرايا ، لأن الوجه فى نفس الأمر منزّه عن تلك الأشكال . فكذلك (شأن) الحق ومظاهره »[١٠] .

ولا يقتصر استخدام هؤلاء المتصوفة لفعل تعدد الصور المرآوية واختلاف أشكالها على بيان وحدة الله فى كثرة مظاهره واختلاف أشكالها فقط ، بل يشمل أيضًا بيان العوالم المتعددة والمتكررة ، والتى هى واحدة فيما بينها من حيث الشكل والبنية . يحضرنا هنا على وجه التحديد تناول ابن عربى ، ومدرسته الأكبرية (نسبة إلى لقبه : الشيخ الأكبر) ، لما أطلق عليه فى كتاب « الفتوحات المكية » اسم « أرض الحقيقة » ، أو عالم الخيال والمثال ، وهو ذلك العالم الذى لا يدركه إلا الخيال وحده ، كما يتميز هذا العالم بأن الله خلق فيه لكل نفس كونًا خاصًا بهذه النفس وحدها ، فإذا ما تأمل العارف هذا الكون ونظر فيه ، ففى نفسه هو يتأمل وفى ذاته هو ينظر . فعن « أرض الحقيقة » هذه ، يقول ابن عربى : « وخلق الله من جملة عوالمها عالمًا على صورنا ، إذا أبصرهم العارف يُشاهد نفسه فيها . وقد أشار إلى مثل ذلك عبد الله بن عباس – رضى الله عنه – فيما روى عنه فى حديث : « هذه الكعبة ، وأنها بيت واحد من أربعة عشر بيتًا » وأن فى كل أرض من السبع الأرضين خلقًا مثلنا ، حتى أن فيهم ابن عباس مثلى »[١١] .

غير أن المرايا المتعددة ، وما تفعله من تعدد صور الواحد وتكثرها ، كانت ترتبط عند هذا النفر من متصوفة الإسلام بما قد كان معروفًا وقتئذ فى علم المناظر وحتى مطلع العصر الحديث باسم « غرفة المرايا » ، وهى غرفة تتكون جميع جوانبها من المرايا . ففضلاً عما تفعله هذه الغرفة فى الإنسان الواقف داخلها : إذ تجعله يرى نفسه كما يراه الآخرون من جميع الزوايا ، فإنها إنما تكشف عن خاصيتين ، أو بالأحرى فِعْلَيْن من أفعال المرايا حينما تكون متقابلة ومتواجهة مع بعضها البعض ، وهما : الترداد itération، بمعنى أن الصورة تتكرر وتضّاعف ذاتيًا ، صورةً فى الصورة فى الصورة ... إلخ ، والارتداد réversion ، أى عودة الصورة إلى الأصل الذى منه بدأت ، أو قابليتها للارتداد إليه[١٢] . وعلى هذا ، يمكن أن تتحول « غرفة المرايا » إلى « موضع » يتحقق فيه تقارب شديد – يكاد يصل إلى حد التلاقى – بين المجال

البصرى والمجال السمعى ، بين المكان والزمان ، بين التعاقب والتآنى الزمانى . لذلك ، نجد البعض من أمثال تسكركندل Zuckerkandl يرى بين غرفة المرايا والتجربة الموسيقية وحدة فى البنية وتماثلاً فى الشكل .

فمن خلال لعبة المرايا ، نتبين أن كل موضوع يظهر فيها إنما يتكرر صورةً بعد صورة بعد صورة ... ، وعلى نحو لا يكون ظهوره محددًا بمكان معين أو نقطة محددة ، أى لا يقتصر ظهوره على مرآة واحدة فقط ، وإنما كل ظهور للموضوع فى مرآة يتضمن ، وبالضرورة ، ظهوره فى نقاط أخرى وفى مرايا أخرى ، أى يضّاعف ذاتيًا بمقدار ما يكون هنالك من صور منعكسة فى المرايا . كذلك يكون الأمر بالنسبة إلى المجال السمعى ، فكل صوت فيه إنما يتكرر أوكتافًا بعد أوكتاف (علمًا بأن الأوكتاف فى الموسيقى عبارة عن الصوت الثامن فى السلم الموسيقى المؤلف من سبع درجات أو أصوات . وبناء على ذلك يكون الأوكتاف فى حقيقة الأمر تردادًا للصوت الأول وارتدادًا إليه فى آن واحد) . وكل ظهور لصوت فى نقطة معينة من المجال السمعى يتضمن بالضرورة تكرار ظهوره فى السلم الموسيقى ، أوكتافًا بعد أوكتاف . إنها لنفس العملية فى المجالين : البصرى والسمعى . فكما يتكرر « مجال » غرفة المرايا فى الصور المنعكسة كلها صورةً صورة ، يتكرر « المجال » السمعى أو الصوتى فى الأوكتافات كلها أوكتافًا أوكتافا . فالترنيمة الواحدة أو اللحن الواحد يظل كل منهما محتفظًا بوحدته ، رغم اختلاف وتغير درجات الصوت علوًا وانخفاضًا من الناحية الكمية البحتة . وهذا ما نعبر عنه بقولنا إن للترنيمة أو اللحن « جوًّا » خاصًا به ، فهذا الجو هو الذى يحفظ لكل منهما هويته ووحدته وسط الاختلافات الصوتية وكثرتها . ويرى تسكركندل أن الظاهرة الموسيقية كامنة فى أصل نظرية الجشطلت Gestalt بكل ما فى كلمة « الجشطلت » من معنى : الصورة أو الشكل الكلى . فلو أننا بحثنا عن السبب فى أن يظل اللحن هو هو ، محتفظًا بوحدته ، رغم تغير « الأجزاء المادية » ، لوجدنا أن ما يؤلف « قوام » هذا اللحن ليس هو الأصوات بقدر ما هى تلك العلاقات التى تربط صوتًا بصوت آخر . وإذا كان اللحن قد احتفظ بجوّه الخاص ، فما ذلك إلا لأن هذه العلاقات ظلت كما هى ، واحدةً لم تتغير .

هذا الترداد البصرى أو السمعى الصوتى : صورةً بعد صورة بعد صورة ... إلخ ، أوكتافًا بعد أوكتاف بعد أوكتاف ... إلخ ، يتجلى عند ابن عربى وغيره من المتصوفة ، فى ترداد وتكرار عوالم « أرض الحقيقة » عالمًا بعد عالم بعد عالم ... إلخ ، ولهذا استشهد

ابن عربى فى النص السابق بقول عبد الله بن عباس ، ابن عم الرسول ، وهو : « أن فى كل أرض من السبع الأرضين خلقًا مثلنا ، حتى أن فيهم ابن عباس مثلى » . ويتجلى كذلك عند الشيعة فى نظرتهم إلى الأئمة المعصومين ، فثمة ترداد لهم وتكرار من عصر إلى عصر ، إمامًا بعد إمام بعد إمام ... إلخ . بل إنه ليتجلى فى تأويل المتصوفة للقرآن تأويلاً يقوم على الإنتقال من ظاهره إلى باطنه ، فباطن باطنه ... إلخ ، بحسب طبقات المعنى ودرجاته . ففى هذه الأمثلة نجد ، بالرغم من اختلافها ، تماثلاً فى الشكل بينها جميعًا .

هذا عن الترداد ، فماذا عن الإرتداد ؟ . يمثل الإرتداد وحدة البنية فى المجال الصوتى ، بمعنى أنه أشبه بقانون للحركة فى ذلك المجال ، فكل حركة يبدأ منها صوت فى السلم الموسيقى ، هى حركة تقدم نحو هذا الصوت ذاته الذى بدأت منه ووصول إليه ، أى إلى الأوكتاف . وهذا هو ما يحدث بالضبط فى غرفة المرايا ، فكل حركة إشارة تبدأ من نقطة معينة هى ، فى نفس الآن ، حركة تقدم نحو النقطة ذاتها فى الصورة على المرآة . إذن ، ففى المجالين وفى الحالتين ، نجد أن كل تقدم إلى الأمام يصبح عودًا إلى نقطة البداية للصوت الأساسى الأصلى ، أى إلى الأوكتاف . ولذلك ، كان تسكركندل على حق ، حين تكلم عن « معجزة الأوكتاف » ، لأنه يمثل ظاهرة فريدة لا مثيل لها فى عالم المادة .

والارتداد من حيث هو تقدم نحو الأصل أو البداية ، يتجلى فى تصور متصوفة الإسلام « للمبدأ والمعاد » . فالفترة القائمة بينهما ليست تطورًا فى خط مستقيم ، وإنما هى ارتداد ، بمعنى أن التقدم فى عالمنا الأرضى ، وقد إتخذ شكل « الدائرة » إنما هو عود إلى الأصل أو النقطة التى بدأ منها فى « السماء » . فالإنسانية التى يمثلها آدم ، يكون « أمامها » فى حركتها تلك الحالة « السماوية » التى تركتها « وراءها » ، مثلما يحدث بالضبط فى الفترة أو المدة الزمنية للأوكتاف ، هذا الصوت الأساسى الذى نتركه وراءنا ، وهو أيضًا نفس الصوت الذى نصّاعد نحوه ونرقى إليه . وبعبارة أخرى نقول : إن التاريخ بحسب تصور هؤلاء المتصوفة ليس تطوريًا ، يسير فى خط صاعد غير قابل للإرتداد ، وإنما هو تاريخ قائم على الارتداد المتقدم ، إن جاز هذا التعبير ، أى « صعود » إلى ما منه كان « النزول » أول مرة .

على أن مجاز غرفة المرايا وأفعالها لم يستخدم فى مجال التصوف فقط ، وإنما استخدم أيضًا فى مجالات أخرى لبيان أمور غير تلك التى قصد إلى بيانها المتصوفة . ففى مجال

المسرح مثلاً كان جان جينيه (١٩١٠ - ١٩٨٦) يشبه ، فى مسرحياته ، وضع الإنسان فى العالم بوضع إنسان محبوس فى متاهة من المرايا الزجاجية ، تنعكس صورته متعددةً متواليةً متداخلة ... إلخ . يرى الناس خارج المتاهة ، ولكن زجاجها يحول بينه وبين الالتقاء بهم أو التواصل معهم . وهذه الانعكاسات الشائهة المشوهة الماسخة لصورته هى بمثابة الفخ الذى يجد الإنسان نفسه أسيرًا فيه : أكاذيب تقال على أكاذيب ، أوهام تضرب فى أوهام تلد أوهامًا ، كوابيس تتغذى على كوابيس فى داخل كوابيس . أما الواقع فلا سبيل له إليه أبدًا . ولكى يعبر جان جينيه عن هذا الوضع الإنسانى العبثى واللامعقول ، لم يجد وسيلة أفضل من مجاز المرايا وانعكاساتها المتعددة ، (وإن كان قد استخدم المرايا استخدامًا فعليًا فى الباليه الذى كتبه عن « آدم المرآة ») . ولذلك ، لم يجانب مؤلف كتاب « مسرح العبث » الصواب ، عندما اختار للفصل الذى خصصه لمسرح جينيه عنوانًا دالاً عليه ، هو : « جان جينيه : قاعة مرايا »[١٣] .

أما مسرح النو N6 اليابانى فقد كان يستخدم غرفة المرايا لأغراض مختلفة تمامًا ، حقيقةً ومجازًا معًا . فقد كانت غرفة ملحقة بالمسرح ، وأشبه بالمكان المقدس ، يتعين على الممثل ، قبل أن يظهر على خشبة المسرح ، أن يدخلها ، ليرى نفسه فيها وهو واضع على وجهه قناع الشخصية التى سوف يقوم بأداء دورها ، سواء أكانت إلها أم شيطانًا . هنا تتيح له الغرفة بمراياها المتعددة أن يرى نفسه بعينى القناع ، أى أن يرى نفسه مرئيًا من هذا الآخر ، فيظهر بعدئذ على خشبة المسرح وقد تقمصته تلك الشخصية التى يمثلها تقمصًا كاملاً . بعبارة أخرى ، يظهر على المسرح كما لو كان إلها أو شيطانًا تجسد فى شخص هذا الممثل .

كذلك تتيح غرفة المرايا للممثل ، وفى إطار علاقة الرائى - المرئى ، أو الشاهد - المشهود ، أن يرى نفسه بعيون الآخرين ، أى الجمهور ، فتجعله ينظر إلى نفسه من على بُعد ، ومن على مسافة . وهذه هى نظرة النظرة المنفصلة **la vue de vue detachée** عن صاحبها ، البعيدة عنه ، التى تمكنه من أن يرى نفسه من الخلف ، بل ومن جميع الزوايا المختلفة . ولقد كان مؤسس مسرح النو يتكلم عن نظرة النظرة المنفصلة هذه ، فيما كان يقدمه من توجيهات إلى الممثلين . ففى اعتقاده أن الممثل الحق الجيد إنما هو ذلك الذى ينبغى عليه النظر دائمًا إلى شكله من على بُعد ، بل ومن الخلف ، أى من ظهره . ولن يتحقق له ذلك ، لو اكتفى بالنظر إلى نفسه فى نفسه ، وإنما بالنظر إلى نفسه نظرة

منفصلة عنه ، أى بعيون الجمهور الجالس هناك على مسافة منه ، فيرى نفسه مرئيًا من الأمام ومن الخلف ، من أعلى ومن أسفل ، من اليمين ومن اليسار . وهذا ما يتيسر له بدخوله ذلك المكان المقدس : غرفة المرايا[١٤] .

إن العين حين تقترب من المرآة إلى حد الالتصاق التام بها ، لا ترى نفسها . ولكى تحقق هذه الرؤية ، لابد أن تبتعد قليلاً عن المرآة ، حتى تصبح ، وهى العين الواحدة ، مزدوجة : عينًا رائية وعينا مرئية ، ويحدث – كما ذكرنا من قبل – تبادل النظرات بينهما : فالعين الرائية مرئية والعين المرئية رائية . وهذا ما عبر عنه المتصوف الألمانى إكهارت (١٢٦٠ – ١٣٢٧) فى خطابه إلى الله : « إن العين التى أراك بها والعين التى ترانى بها واحدة ونفس العين » [١٥] ، وهو أيضًا نفس ما عبر عنه حيدر آملى فى خطابه الشعرى التالى إلى الله :

شهدتَ نفسـك فينا وهى واحدة كثيرةً ذات أوصـاف وأسـمائى
ونحن فيـك شهـدنا بعد كثرتنا عينًا بها اتحـد المرئى والرائى

إنها إذن – كما قال نثرًا وشرحًا لهذين البيتين من الشعر – « اتحاد الرائى والمرئى مع اختلافهما ... (أو) مشاهدة العارف المعروفَ ، والشاهد المشهودَ ، والمحبّ المحبوبَ ، واتحادهما من غير فساد فيهما ، الذى هو الاحتجاب بأحدهما عن الآخر »[١٦] .

غير أن هذا الذى قلناه فى الفقرة السابقة وإن لم يتعلق مباشرة بأفعال المرآة ، فإنه يثير مسألة التصورات الفلسفية الناشئة عن هذه الأفعال بطريقة أو أخرى والمتأثرة بها على نحو مباشرة أو غير مباشر ، وهى تلك التصورات التى يحق لنا أن نطلق عليها – تبعًا لذلك – إسم « التصورات المرآوية » . ولندع جانبًا الآن تصورات مثل المماثلة والمحاكاة ، أو التجلى والظهور والمظهر ، أو الكشف والرؤية والرؤيا ، أو حتى الخيال والصورة والتمثل ، ولنوجه اهتمامنا نحو « التأمل الانعكاسى » الذى يعد من بين هذه التصورات المرآوية أبرزها جميعًا من حيث ارتباطه الحميم والوثيق بأول وأهم أفعال المرآة ، ألا وهو العكس أو الانعكاس :

فالتأمل الانعكاسى فى العربية هو ما يقابل فى اللغات الأوربية ، سواء فى الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية ... إلخ ، كلمتى : **Spéculation** و , **réflexion** وهما مأخوذتان من كلمتين لاتينيتين ، الأولى وهى **Speculum** دالة على المرآة ، والثانية وهى **re-flectio** دالة على ارتداد وانعكاس الضوء الساقط على سطح المرآة ثانيةً . وهذه العلاقة الحميمة بين

التأمل الانعكاسى وبين المرآة وفعلها الانعكاسى كان قد لخصها متصوف ألمانى فى القرن الثامن عشر يسمى بادر Baader فى عبارة موجزة دالة هى: Spekulieren heisst spiegeln، أى « التأمل تمرأى » ، أى نظر انعكاسى فى المرآة[١٧] (والمقصود مرآة العقل أو النفس أو الوعى ... إلخ) .

صحيح أن التأمل الإنعكاس قديم قدم الفلسفة اليونانية ، حيث كانت بداية اكتشاف الذات أو الأنا التى تلاحظ ما تقوم به من أفعال ، وكانت عبارات مثل « اعرف نفسك بنفسك (سقراط) . و « العقل الذى يعقل ذاته » (أرسطو) دالة على ذلك التأمل الانعكاسى أو الحث على القيام به ، وصحيح أيضًا أن ثمة ارتباطًا وثيقًا كان قائمًا بينه وبين فعل النظر فى المرآة ، أى التمرأى ، ولكن هذا التأمل الانعكاسى ، وكذلك ارتباطه بالمرآة ، لم يصل كلاهما ، حقيقةً ، إلى درجة الوضوح الكامل ، بل والتبلور فى مفاهيم وتصورات محددة ، إلا فى العصر الحديث ، وتحديدًا عند ديكارت ، حيث كانت البداية الحقيقية للوعى بالذات . فلم يعد الأمر مقتصرًا على معرفة النفس نفسها ، بل امتد – أو بالأحرى تعمق – ليصل إلى أن تعرف نفسها وهى تعرف نفسها . وبعبارة أخرى نقول إن التأمل الانعكاسى الذى يمارسه الإنسان معناه أن ينعكس على نفسه لا ليرى نفسه فقط ، وإنما وأيضًا ليرى نفسه وهو يرى نفسه . وهكذا بدأنا نرى أنه فى الوقت الذى كان يرسم فيه بلاثكث Velasquez نفسه وهو يرسم (لوحة « الوصيفتان ») ، كان ديكارت يكتب عن نفسه وهو يتفلسف (كتاب « التأملات فى الفلسفة الأولى ») .

بعد ديكارت استمر هذا التيار القائم على التأمل الانعكاسى فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، فنجده عند كنت فى تصوره « نقد العقل » ، وعند هيجل فى تصوره « الوعى بالذات » فى مقابل « الوعى الطبيعى » ، وعند هسرل فى تصوره « الوعى » من حيث هو قصدية ، أو من حيث هو « أفعال تفكير noesa » و« موضوعات تفكير noema » ترتبط فيما بينها بعلاقة قصدية أو إحالة متبادلة ، وأخيرًا عند ميرلوبونتى فى تصوره « الرائى– المرئى » . ومما لا شك فيه أن التصور الأساسى فى هذا التيار الفلسفى ، ونعنى به ، « التأمل الانعكاسى » ، وامتداداته وتجلياته فى تلك التصورات الفرعية التى قال بها هؤلاء الفلاسفة جميعًا ، إنما يفترض – حتى يتحقق – وجود مسافة بين الرائى والمرئى ، وهى ليست مسافة مكانية خارجية بقدر ما هى داخلية ترنسندنتالية باصطلاح كنت ، أى تقوم داخل الأنا أو الذات أو العقل أو الوعى ... إلخ .



(٣٨) بلاثكث ، الوصيفتان ١٦٥٦ ، تفصيل



(٣٩) بلاثكث ، الوصيفتان ، ١٦٥٦

على أن ذلك الذى ذكرناه عن التصورات الفلسفية الناشئة عن أفعال المرآة لا يحسن فهمه إلا إذا نظرنا إليه من خلال إطار أعم وأشمل ، هو إطار الفلسفة فى علاقتها المتينة والقديمة بالمرآة عمومًا . فمنذ زمان طويل كانت الحكمة أو الفطنة Prudence يُرمز إليها فى الفن ، تصويرًا ونحتًا على السواء ، بإمرأة تمسك بيدها مرآة تتأمل فيها نفسها وتحت قدميها حية تسعى . وكل من المرآة والحية رمز للحكمة يرجع إلى « الكتاب المقدس » ، حيث نقرأ فى « انجيل متى » من « العهد الجديد » « ... كونوا حكماء كالحيات بسطاء كالحمام » (١٠ ، ١٦) ، وفى « سفر الحكمة » من « العهد القديم » « ... الحكمة مرآة بلادنس » (٧ ، ٢٦) .

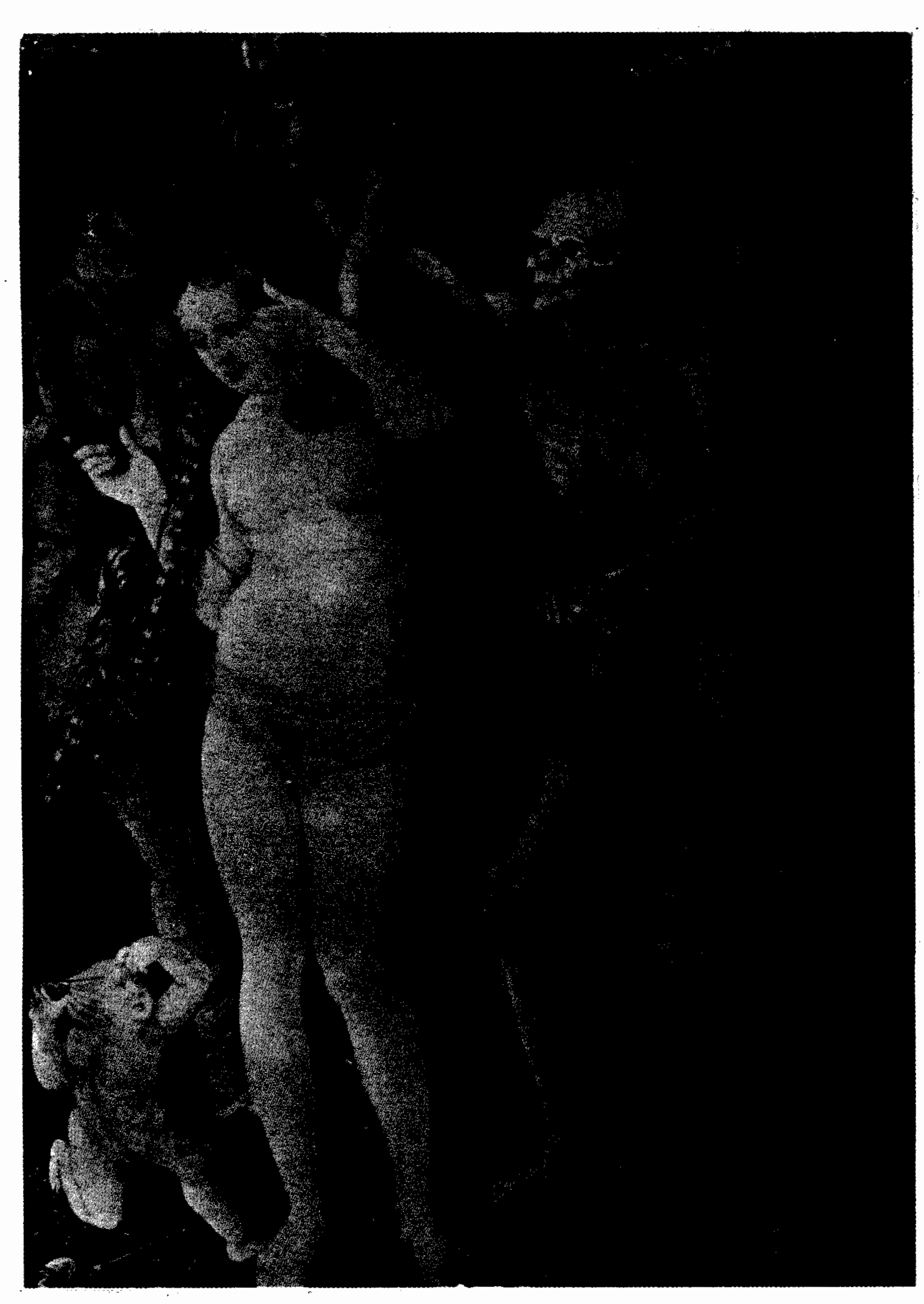
ومثلما ترمز المرآة إلى الرؤية الثاقبة ، ترمز أيضًا إلى الفكر السديد والعقل الناقد . والدليل على ذلك – كما بينا – أن الفعل اللاتينى الدال على انعكاس المرآة ، أى ارتداد الضوء الساقط على سطحها مرة ثانية ، وهو reflectere ، يعنى فى نفس الوقت « التأمل » أو « التفكر » ، وهى عملية عقلية يرتد فيها العقل على نفسه من أجل إعادة النظر فيما يعقله ومن أجل استخلاص العِبَر والفِكَر . وإذا كان الفلاسفة الغربيون قد استعاروا من علم البصريات اصطلاحات مثل reflectere (= ينعكس) ، يسمون بها عمليات عقلية مثل



(٤٠) تمثال الحكمة أو الفطنة وهى تتأمل نفسها فى مرآة نحت ميشيل كولومب ، فى ضريح الملك فرانسوا الثانى ، كاتدرائية نانت

- méditer و réfléchir (= يتأمل – ويتفكر) ، بحيث تكون الكلمة الدالة على ما ينعكس في المرآة وفي العقل واحدة ونفس الكلمة ، وهي réflexion، فإن عالمنا العربي ابن الهيثم قد استخدم في كتابه « المناظر » اصطلاحات فلسفية مثل « التأمل » و « الاعتبار » (تذكر عنوان كتاب أبي البركات البغدادي : « المعتبر في الحكمة ») للدلالة على عمليات تجريبية مثل المشاهدة والتجربة في مجال علم البصريات أو المناظر ، وهو علم مرآوي في المقام الأول . ألا يعني هذا كله أن العلاقة بين الفلسفة والمرآة هي من العمق بحيث لا يمكن قط تجاهلها ، إن لم تستلزم بالقطع إلقاء الضوء عليها ؟ .

ولما كانت المرآة هي الوسيلة التي تُرى الإنسان نفسَه ، ولما كانت معرفة النفس أو الذات هي أحد الأمور الهامة التي تتطلبها الحكمة والفلسفة ، كانت دعوة سقراط ، فيما يروى عنه ديوجين اللائرسي ، الشباب إلى إدامة النظر في المرآة من أجل إصلاح أنفسهم ، فيتجملون بالفضائل إن كانوا أصحاب وجوه قبيحة ، ويحافظون على ما لديهم من كمال ، بالبعد عن الرذيلة ، إن كانوا أصحاب وجوه جميلة . وقد أبدى سينيكا نفس الملحوظة حين قال : « إن الإنسان لو رأى نفسه في المرآة جميلاً ، فإنه سوف يتجنب ما يعيب هذا الجمال ويقلّل منه ، أما لو رأى نفسه قبيحًا فسوف يعوض مساوئ الخِلقة بمحاسن الخُلق ... ولو رأى نفسه شابًا فإن فتوته الظاهرة تنبهه إلى أنه قد وصل إلى الوقت الملائم للإتيان بأفعال جسورة ، أما لو رأى نفسه شيخًا فإنه سينأى بنفسه عما يشين شعره الأبيض وسوف يوجه تفكيره عدة مرات نحو الموت »[١٨] . لكن البعض قد لا يستسيغ استخدام إمكانات المرآة لتحقيق أغراض تنتمي إلى الحكمة والفلسفة . فالحكيم أو الفيلسوف غالبًا ما يأخذ عندهم سمت الجد والوقار ، بل والاستغراق في التأمل استغراقًا ينسيه نفسه . فكيف لمن كان هذا شأنه أن ينشغل ، مثله في ذلك مثل الإنسان العادي في الحياة اليومية ، بالنظر إلى صورته في المرآة ؟ . هذا الفيلسوف « حامل المرآة » لابد أن يكون موضع سخرية من هؤلاء النقاد . وقد تنقلب السخرية في بعض الأحيان إلى تهمة تستوجب الدفاع . وهذا ما حدث بالفعل ، حين وُجهت إلى فيلسوف من العصر الهللينستي ، هو أبوليوس Apulius (القرن الثاني الميلادي) ، تهمة « إقتناء مرآة يتمرأى فيها ، وهو ما لا يليق بفيلسوف » ، فدافع عن نفسه في كتابه « الدفاع » بقوله : « ... وأيّ جُرم في أن يتعرف الإنسان على صورته ، فبدلاً من أن يؤطرها ويثبتها في مكان محدد ، يحملها معه حيثما شاء وأن يصحبها معه على الدوام أينما سار في مرآة صغيرة ؟ . وهل هناك لدى الإنسان شيء أجدر بالتأمل من شكله ؟ فالصورة في المرآة



(٤١) لوحة مراحل الحياة الثلاث هانز بالدونج جرين ، ميونخ

تظهر ، على نحو عجيب وغريب ، وقد صارت فى نفس الوقت مماثلة للأصل ومتحركة معه ومطيعة لكل حركة من حركاته ولكل إيماءة من إيماءاته ، فهى تساير دائمًا عمر مَنْ يتأملها حتى أنها تحاكى المراحل المتعاقبة للحياة(١٩) .

التفلسف إذن لا يتنافى مع التمرأى . فمادامت المرآة هى تلك الأداة العجيبة التى تستنسخ كل ما يواجهها استنساخا فوريا وكاملاً ، فقد صارت رمز الرؤية الثاقبة للأشياء . فهى أولاً وسيلة لمعرفة الذات ، ذلك لأنها هى وحدها التى تُرى الإنسان صورته مباشرةً ، فيتخذها موضوعًا للتأمل والتفكر . وهى ثانيًا مهماز يستثير لدى الإنسان مطامح خُلُقية ، حين تكشف له محاسنه ومثالبه الفيزيقية الخِلْقية ، فيعمل إما على الحفاظ على ما هو فيه من كمال وإما على الرقى بنفسه إلى مرتبة الكمال . وهى أخيرًا تقدم للإنسان ، بما تتمتع به من دقة ، صورة عن العالم الذى يحيط به .

لكن المرآة مع ذلك هى أيضًا أداة تحولات وتشكلات – تفتقر إلى الدقة التامة – للعالم ، فيصبح ، بما تعكسه من أشباه له وأمثال ، عوالم متعددة . هنا يكون للمرآة خصائص وأفعال تستثير ، أول ما تستثير ، الخيال وإن كان منطلقه هو الواقع ، وتؤدى إلى الكشف الصوفى وإن كان أساسه هو العلم ، نقصد علم البصريات أو المناظر ، حتى إنا لندلف معها ومعه ، أى مع المرآة والخيال ، إلى عالم يجمع بين الواقع واللا واقع ، بين الرؤية والرؤيا . هذا العالم عبارة عن واقع آخر غير ذلك الواقع المادى المتعين الذى نألفه فى حياتنا اليومية . فهو واقع لا واقعى أو خيال عينى ، إن صح التعبير ، هو أقرب شيء إلى ما قد أطلق عليه متصوفة الإسلام « عالم الخيال والمثال » ، وإن كان فى نفس الوقت ليس وهما خالصًا مبتوت الصلة بالواقع .

فقوانين الانعكاس التى تقدم على سطح المرآة المستوية صورًا دقيقة ومماثلة للواقع ، هى نفسها التى تقدم لنا على أسطح المرايا المتكثرة ، والمختلفة فى أوضاعها وأشكالها : تحديبًا وتقعيرًا ... إلخ ، رؤى مليئة بالمفارقات والمغالطات وصورًا وأشكالاً بعيدة عن الواقع بعدًا شديدًا . ومنذ أيام إيرون السكندرى فى القرن الثانى قبل الميلاد حتى كرشر فى القرن السابع عشر ، وثمة أجهزة عديدة قد صُمّمت لتقديم مثل هذه الصور والأشكال الغريبة والمشاهد والمناظر العجيبة . وإنطلاقًا من كتب علم المرايا ، حيث يخضع كل شيء فيها للبرهنة الهندسية والاستدلال العقلى والدقة المنطقية ، نُسجت خرافات وحكايات ونشأت تأملات وشطحات خارقة للعادة ولقوانين المنطق وقواعده . وكان لسقوط أشعة الضوء على أسطح المرايا فى معامل البصريات امتدادات فى الخيال ، حتى امتلأ الكون



(٤٢) لوحة ، الفيلسوف أمام المرآة ، فنان اسبانى مجهول (ربما پلاثكث) القرن السابع عشر

بالمرايا ، فصار الإنسان يجدها فى كل مكان من الكون : يجدها على القمر ، وفى قطرات المطر ، وفى السحب ، بل وفى الهواء ، وصار يرى على القمر وجهًا إنسانيا ، وفى السماء قوس قزح ، ويرى القمر والشمس مثنى وثلاث ، بل ويرى ما يدور فى داخل نفسه وعقله من رؤى وتصورات ظاهرًا ومتجليًا خارجه على هيئة أشباح وأخيلة . فقد أصبحت المرآة تكشف المحجوب وتُظهر المخفى : تبين الرب الجبار يهوه على وجه موسى عند اليهود ، والحق سبحانه على وجه الإمام المعصوم عند الشيعة . وإذا كانت المرآة تكشف – بالعلم – أشعة الشمس فى نقطة واحدة لتحرق ما يُراد إحراقه ، فإنها – بالخيال – تستطيع أن تشعل النيران فى سفن الأعداء . كذلك كانت تمكننا من رؤية ما يتحرك فيما وراء البحار . وكانت – أخيرًا – أداء نبوءة وقراءة للغيب والطالع ، مثلما هى أداة لصنع الأطياف وتكوينها .

هذا كله إن دل على شيء فإنما يدل على أن العلم والخيال يلتقيان من خلال المرآة ، وعلى أن سحر المرآة ومرآة السحر يتقاطعان ، فيفضى كل منهما إلى الآخر على نحو متبادل . وإذا كنا قد أشرنا إلى بعض من هذه الأفعال العجيبة للمرآة ، فقد آن لنا الآن أن نتناول ما يمكن تسميته بأغلاط المرآة وما تستثيره من خيال ورؤى ومكاشفات ، علمًا بأن أغلاط المرآة هى أيضًا أفعال ، طالما أن الغلط فى الفعل فعل .

أغلاط المرآة :

فى عام ١٦٥٥ قدم أحد علماء كوبنهاجن بالدانمرك – هو وورم - Worm وصفًا لمرآة كانت توجد بين مقتنيات نادرة فى معمله فقال : « لو وقف إنسان أمام هذه المرآة الكرية المقعرة ، وفى مواجهة مركزها ، فإن رأسه سوف تظهر مقلوبة وسوف تكون رجلاه معلقتين فى الهواء . أما إذا اقترب منها أكثر فأكثر ، فإن وجهه العادى سيصبح عملاقًا وسيأخذ إصبعه أبعاد ذراع كامل » . إن الواقع الذى نألفه يتلاشى فجأة ، ويتشكل من جديد فى عالم خيالى آخر ، بأحجام وأبعاد بالغة الغرابة وشديدة العجب . ثم يواصل وورم كلامه فيقول : « لكن الاستعمال الرئيسى للمرآة يتمثل فى استقبال أشعة الشمس وإرسالها بقوة حتى تحرق كل ما يقع فى مركزها من أشياء ... هذه هى المرآة التى اشتريتها عام ١٦٠٩ من تاجر فى فينيسيا كان يتباهى بقدرته على إحراق الخشب » [٢٠] .

وقبل مائة عام تقريبا من هذا الوصف الذى قدمه هذا العالم الدانمركى ، كان ديلابورتا فى نابولى بإيطاليا قد نشر سنة ١٥٦١ كتابًا بعنوان « السحر الطبيعى Magia naturalis » ، قدم فيه مرآة من نفس النوع وبنفس الألفاظ . فالصور التى تنعكس على سطحها تتغير

تغيرًا كاملاً بحسب الوضع الذى يتخذه الواقف أمامها ، فيظهر الناظر فيها مرةً شخصًا ممسوخا : رأسه مقلوبة وصدره إلى أسفل ورجليه إلى أعلى ، ومرةً شخصًا ذا وجه كبير جدًا واصبع ضخم كأنه ذراع ، وهكذا بالتناوب . وهذه المرآة هى أيضًا مرآة محرقة تستقبل ضوء الشمس بحيث لو وضعنا قبالة مركزها شيئًا قابلاً للاحتراق فسوف تحرقه فى الحال ، بل ويمكن أن تذيب الرصاص وتجعل الفضة أو الذهب سائلاً لو استمر وضع هذه المعادن فى مركزها طويلاً . كذلك وصف ديلا بورتا فى كتابه هذا تجارب أجراها فى الضوء ومنها كيفية الحصول على صورة مقلوبة لمبصر عندما ينفذ الضوء الصادر منه خلال ثقب صغير إلى داخل غرفة مظلمة . وكان يستعمل فى تكوين صورة على هذه الصفة جهازًا أو آلة تسمى « الخزانة المظلمة **Camera obscura**» ذات الثقب .

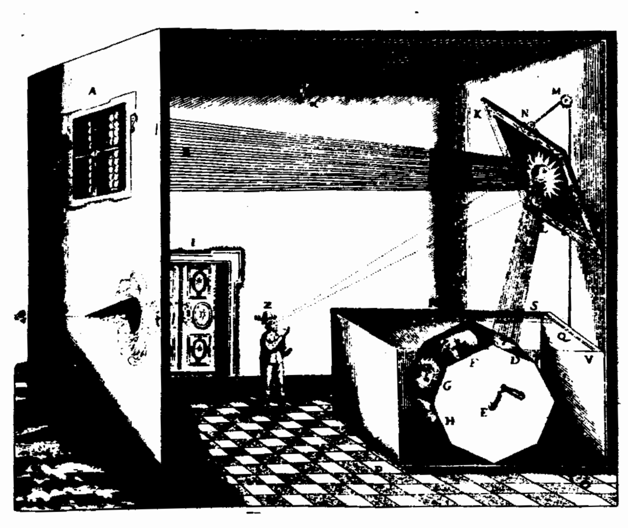
وأغلب الظن أن الاسم اللاتينى **Camera obscura** ، مأخوذ عن العبارة العربية : « البيت المظلم » التى ترد كثيرًا فى أقوال ابن الهيثم . فمما لا شك فيه أن ابن الهيثم – فيما يقول الأستاذ مصطفى نظيف – « تناول دراسة نفوذ الأضواء من الثقوب . وهو قد دلل ... فى مقالته الأولى فى (كتاب) المناظر على أن ضوء الشمس يشرق من جميع أجزاء سطحها بمشاهدة انخراط ضوء الشمس النافذ من ثقب ضيق انخراطًا متسعًا . وأكثر تجاربه على امتداد الأضواء تتضمن الاعتبار « بالبيوت المظلمة » ذوات الثقوب . فمن المرجح أنه وهو يمعن النظر فى مواقع الأضواء النافذة من الثقوب قد عرض أمام بصره فى بعض تلك التجارب صورة منكوسة لجسم موجود فى الخارج » [٢١] . ويعبر ابن الهيثم بكلمة « منكوسة » عن الحالة التى تكون فيها أسافل الصورة صورة لأعالى المبصر وأعاليها صورة لأسافله ، أى « معكوسة » أو مقلوبة بحسب تعبيرنا . أما كلمة « مقلوبة » عنده فيعبر بها عما نعبر عنه الآن « بالانقلاب الجانبى **Lateral Invertion**» ، فيدرك المتيامن من المبصر متياسرًا وبالعكس . وفى المقالة الرابعة من « المناظر » وأثناء تفنيده لرأى القائلين بانطباع الصورة على سطح المرآة ، يشير إلى انقلاب الصورة ونكوسها بواسطة جهاز سماه « آلة الانعكاس » ، كان الغرض الأساسى من استخدامه تحقيق القانون العام للانعكاس . « فإذا سد المعتبر (وهو الاسم الذى يطلقه ابن الهيثم على القائم بالتجربة) أحد ثقوب الجهاز بقطعة من الورق فكتب عليها كلمة كأبجد مثلاً واستخدم المرآة المستوية ونظر من الثقب النظير من السطح الخارجى للخشبة الحلقية (وهى جزء من أجزاء الجهاز) إلى سطح المرآة، رؤيت صورة الكلمة مقلوبة فيدرك المتيامن من حروفها ومتياسرًا وبالعكس ... »[٢٢] .

ويمضى ابن الهيثم فى الاستشهاد بما يشاهد فى المرايا المختلفة من نكوس الصورة وتغير شكلها وعظمها ليبين بطلان الانطباع على المرآة .

وإذا كنا لا نجد لظاهرة تكوّن الصور بواسطة الثقوب الضيقة فى البيوت المظلمة ذكرًا صريحًا فى « المناظر » لابن الهيثم ، فإن له – كما يقول الأستاذ مصطفى نظيف – مقالة فى « صورة الكسوف » ، تدل على أنه كان يعلم على التحقيق هذه الظاهرة ، بل عالج أيضًا ناحية تبينت له منها ، « فلكى تتكون صورة واضحة تراها العين ، يشترط فى الثقب ألا يكون متسعًا فسيحًا فتشتبه (أى تلتبس) الصورة ، ولا ضيقًا جدًا فلا يدركها الحس لضعف ضوئها ... والذى يدعو إلى الدهشة أن ابن الهيثم يعنى فى مقالة « صورة الكسوف » بأمر أبعد من ذلك ، وهو البحث عن الحد الذى إذا تجاوزه اتساع الثقب تختفى معالم الجسم فى الصورة ، فكأنه يحاول أن يجد ضابطًا لأمر يبدو لا ضابط له » (٢٣) .

هذا الأمر الذى يبدو لا ضابط له كاشتباه الصورة أو اختفاء معالم الجسم فى الصورة ، أو أن تكون الصورة مقلوبة أو منكوسة ، هو أمر خيالى أقرب إلى السحر ، يظهر من خلال جهاز علمي كالخزانة المظلمة ذات الثقب أو آلة الانعكاس . ومعنى هذا ، بعبارة أخرى أعم ، أن السحر والخيال كانا مرتبطين ارتباطًا مباشرًا بعملية علمية قوامها سقوط أشعة الشمس على سطوح لامعة صقيلة وانعكاسها عنها ، تُحوّل العالم المرئى وتُشكّله على أنحاء شتى ، فيظهر مكبرًا ، مصغرا ، مقلوبًا ، منكوسًا ومعكوسًا ... إلخ ، مثلما تستطيع تدمير المواد غير القابلة للاشتعال وإذابة المواد الصلبة .

ومن هنا كان ذلك الشغف الذى وصل إلى حد الهوس فى القرنين السادس عشر والسابع عشر باقتناء أجهزة مرآوية أكثر تطورًا عما كانت عليه أيام إيرون السكندرى الذى كان معروفا عند العرب بكتابه فى الحيل ، وكذلك أيام ابن الهيثم الذى وصف بعضًا منها فى « المناظر » واستخدمها فى استقراء أحوال المُبصَرات واعتبارها ، فتمّ تجميعها وبأعداد كبيرة وأشكال مختلفة فى معامل البصريات وكبائن الاثارة والتشويق أو غرف الغرائب على حد سواء . وكانت تقدم ، فى آن واحد ، ألعابًا مسلية ونظريات حول قوانين الإبصار وآلياته . ولما كانت هذه الأجهزة المرآوية الغريبة ملغزة دائمًا ، كانت ، ولو قت طويل ، تربة خصبة ، ترعرع فيها السحر ونمت فيها الخرافة . فقد تجاور وتداخل ، إن فى تركيبها وإن فى استخدامها ، المنطق الصارم والخيال الشاطح ، الرياضيات والعجائب . ولعل كرشر يكون من ين جميع علماء البصريات والمرآويات



(٤٣) آلة مرآوية تغير البشر إلى حيوانات (التحولات ١ ، ٢ ، ٣) كرشر ١٦٤٦

فى تلك الفترة أكثرهم ولعًا باقتناء الأجهزة المرآوية من مختف الأنواع والأحجام ، وقام بجمعها فى متحف له بروما ، حيث كان يستخدمها لا فى تحقيق أغراض علمية فقط ، بل وأيضًا فى إحداث « تحولات » للشكل الإنسانى بالغة الاثارة والغرابة .

ذكر كرشر ثمانية « تحولات » Métamorphoses تطرأ على شكل الإنسان بفعل مرايا مختلفة ، وصفها ورسم تصميمات لها . « فالتحول الأول » مثلا يدور حول « صنع آلة مرآوية مع مرآة مستوية ، على نحوٍ لا يرى معه الإنسان الناظر فيها نفسه وهو يحمل وجهًا إنسانيًا ، بل يرى بدلاً من ذلك رأس جحش ، أو ثور ، أو أيل ، أو رؤوس حيوانات أخرى » . ويدور « التحول الثانى » حول كيفية إحداث وإبصار الأشباح فى الظلام عن طريق أجهزة مرآوية ومرايا مماثلة . أما « التحول الثالث » فهو عبارة عن تبدل anamorphose مرآوى ، حيث تستبدل الأشكال ، حين تنعكس فى مرايا أسطوانية ومخروطية ، بأشكال أخرى، فبدلاً من أن يرى الإنسان نفسه يرى شكلاً مختلفًا ، فتظهر صورة بدل صورة أخرى ، « صورة رجل بدل صورة امرأة ، صورة بول بدل صورة بيير»... وهكذا إلى آخر التحولات الثمانية لكرشر، كما عرضها بلتروسياتيس بشيء من التفصيل ومن زاوية تاريخية – علمية أكثر منها فلسفية (٢٤).

فى مثل هذه المتاحف والمعامل والكبائن والغرف ، سواء فى الاسكندرية أو البصرة أو كوبنهاجن أو روما ، نرى صور المبصرات والأجسام تزدوج وتضاعف ، تكبر وتصغر ، تتسع وتضيق ، تتحول وتتبدل ، تنقلب وتنعكس (أو تنكس) ... الخ ، كذلك نرى

الأشباح والأخيلة تتطاير وتهيم فى الهواء وأثناء الليل . تصنع هذا كله نفس الأدوات والأجهزة المرآوية التى تستخدم لأغراض الدقة والضبط العلميين . فثمة إذن وفى آن معًا علم دقيق يقوم على التزام القواعد ، ورؤى شاطحة تخرج على القواعد . وثمة أيضا وفى آن واحد عالم مُبصَر واقعى وعالم آخر alter mundus قوامه هذه المشاهد والمظاهر المرآوية ، أى الواقع واللاواقع ، أو الواقع والخيال ، هو ما أسماه متصوفة الاسلام « عالم الخيال » mundus imaginalis الذى فيه « تُروح الأجساد وتُجسد الأرواح » . فمن خلال المرايا يجقع العالمان معًا اجتماع النقائض والأضداد ، كاجتماع الرياضيات أو المنطق مع التصوف أو الأدب الخيالى العجائبى فى شخص واحد ، كنصير الدين الطوس أو لويس كارول . ولذلك ، رأينا أن علم المرايا مثلما كان مفيدًا بالنسبة إلى علم الفلك والفلسفة الطبيعية وعلم البصريات ، حيث وضّح وفسّر مسائل متعلقة بالأجسام السماوية وانعكاس الأشعة الكونية ، وكذلك الانعكاسات فى الهواء كقوس قزح والهالة ، وكيفية إبصار المبصرات ، كان مفيدًا بالنسبة إلى الحكمة الالهية والتصوف الإشراقى . ففى « الكوميديا الالهية » لدانتى – مثلا – نقرأ هذه الكلمات : « وفى العلياء مرايا ، وانك تسميها بالعروش . ومنها ينعكس إلينا الديان » . كما عبّر الأنبياء والحكماء والمتصوفة من أصحاب المشاهدات والمكاشفات الروحية عن رؤاهم للحقيقة الإلهية باصطلاحات وتصورات مرآوية ، مثل المظهر والمجلى والمشهد ، مما يدل على الارتباط الوثيق – حتى فى اللغة – بين الرؤية أو على الأدق : الرؤيا والمرآة . ومن ثم بدا علم المرايا وكأنه علم سرى نادر ، يكاد يكون مضنونًا به على غير أهله ، وبدت المرايا العجيبة كالكنوز الثمينة ، والمتاحف والغرف التى تحتويها كالخزائن .

ولقد كانت غرف العجائب Wunderkammern سواء عند العلماء أو عند الهواة المولعين بالمعرفة ، تستثير ، دائمًا وبمراياها الغريبة المتنوعة ، خيال الأدباء ، خاصة أصحاب ما يسمى بالأدب الخيالى العجائبى . فهوفمان مثلا يصور فى احدى قصصه (١٨٢٧) مايستر ابراهام وهو يحتفظ فى منزله بغرفة من هذا النوع ، يريها لجوليا ، فيقول : « هؤلاء الرجال المهذبون الذين يرقصون ، وهذا التركى الذى يعرف عمر كل الأشخاص الموجودين ، هذه الآلات ، وهذه الصور الشائهة الممسوخة ، هذه المرايا الأوبطيقية (البصرية) ... كل ذلك هو مجرد لعب سحرية جذابة ... وشرع مايستر ابراهام يجرى داخل الغرفة بحيوية شاب فى العشرين وخفته ، مجهزًا الأجهزة ، منظما المرايا السحرية . وفى جميع زوايا الغرفة تفيض الحركة وتدب الحياة . هذه

الآلات تمشى وهى تدير الرأس ... وجوليا نفسها ومايستر ابراهام يظهران فى الغرفة وخارجها فى وقت واحد »[٢٥] .

الارتباط بين المرآة والعجائب من ناحية ، وبينها وبين الرؤية والتمرأى من ناحية أخرى ، ارتباط متين وحميم إلى حد كبير . ففى نفس اللحظة التى توشك فيها شخصيات هذا الأدب الخيالى العجائبى على اتخاذ خطوة حاسمة نحو ما هو خارق للطبيعة ، تظهر المرآة . بعبارة أخرى نقول : إن كل عنصر من عناصر الخارق للطبيعة حين يظهر فإنما يظهر معه ويلازمه عنصر آخر موازله ينتمى إلى مجال الرؤية أو النظرة . والعدسات والمرايا هى على وجه التحديد والتخصيص التى تتيح امكانية النفاذ فى عالم العجائب . ولعل حكاية هوفمان « الأميرة برامبيللا » la Princesse Brambilla تكون من بين حكاياته وقصصه الخيالية أكثرها إيضاحًا لهذه العلاقة الوثيقة بين المرآة والعجائب والرؤية ، ناهيك عن موضوعها العام الذى يدور حول انقسام الشخصية وازدواجها ، أو بوجه أعم لعبة التقاطع والتلاقى والتصالب بين الحلم والواقع ، الروح والمادة . ففيها نجد المشعوذ الدجال تشيليوناتى Celionati يخاطب حشدًا من الناس فى كرنفال بروما ، بعد أن أعلن أن الأميرة موجودة بينهم ، قائلاً : « هل تستطيعون التعرف على الأميرة الشهيرة برامبيللا ، حين تمر أمامكم ؟ كلا ، لن يكون ذلك فى استطاعتكم أبدًا ، ما لم تستخدموا عدسات صنعها رُفيامونت الساحر الهندى العظيم ... »[٢٦] . فالعدسات هى وحدها التى تفتح باب الدخول إلى عالم العجائب . وبفضلها هى وحدها استطاع الممثل المسكين جليو Giglio والذى تصور نفسه أميرًا ، أن يتعرف على الأميرة برامبيللا . وبفضل المرآة أيضًا تمكن الاثنان من أن يبدآ معًا حياة عجيبة .

على أن « العقل » مثلما يرفض عالم العجائب ، يرفض أداة الدخول فيه ، ألا وهى المرآة ، ذلك أن « العديد من الفلاسفة ينهون صوريًا عن النظر فى مرآة الماء ، لأن المرء حين يرى العالم ونفسه وهما مقلوبين فى الماء ، فقد يسبب له ذلك دوارًا »[٢٧] . وكذلك « العديد من المشاهدين الذين كانوا يرون فى هذه المرآة الطبيعة بأسرها وصورهم الخاصة ، كانوا يطلقون وهم ينهضون (من على حافة مياه البحيرة) صرخات الألم والغضب . فهم يقولون إن رؤية المرء العالم ونفسه مقلوبيْن هو أمر يناقض العقل ، وكرامة النوع الإنسانى ، والحكمة التى حصل عليها الإنسان من خلال خبرة طويلة جدًا وشاقة

جدًا »[٢٨] . معنى هذا أن « العقل » يقيم نفسه نقيضًا ومضادًا للمرآة التى لا تقدم العالم ، وإنما صورة العالم ، أى مادة غير مادية ، أو واقعًا لا واقعيا ، تقدم باختصار تناقضًا بالنسبة إلى قانون عدم التناقض .

وليست الرؤية فقط هى التى ترتبط عند هوفمان بعالم العجائب ، بل وأيضًا رموز الرؤية غير المباشرة والزائفة التى هى العدسات والمرآة . وقد قرر جيليو هو نفسه ما بين هذين النمطين من الرؤية من تقابل وكذلك ما بينهما وبين عالم العجائب من علاقة ، فعندما قال عنه تشيليوناتى انه يعانى من « ثنائية مزمنة » ، رفض هذا القول باعتباره مجرد تعبير « مجازى » ، وشخّص بنفسه حالته قائلاً : « إنى أعانى من التهاب حقيقى فى العينين ، لأننى قد لبست منذ وقت مبكر النظارات »[٢٩] . فالنظر من خلال النظارات أو العدسات يكشف عن عالم آخر ، ويزيف الرؤية العادية . والاضطراب فى الابصار هنا شبيه بذلك الذى تحدثه المرآة ، يقول : « لست أعرف ما الذى أصاب عينى ، لأنى أرى فى الأغلب الأعم كل شيء مقلوبًا معكوسًا » . وعلى هذا ، فالرؤية البسيطة ، أى بالعين المجردة ، تكشف لنا عن عالم مسطح ، لا تكتنفه ألغاز ولا أسرار . أما الرؤية غير المباشرة ، وهى تلك التى تتم عن طريق العدسات والمرايا ، فهى وحدها الطريق المؤدى إلى عالم العجائب والغرائب . ولكن ، ألا يعد هذا التجاوز للرؤية أو هذا التعدى للنظرة ضربًا من الرؤية السامية ؟ ألا يعد ، بكلمات أخرى ، كشفًا أو على الأدق رؤيا ؟ . أليس صاحب الرؤى والمكاشفات هو ذلك الذى يرى والذى لا يرى فى نفس الوقت ؟ ، أليست الرؤيا اعلاءًا للرؤية ونفيًا لها فى آن واحد ؟ . هذا هو الالتباس أو الغموض الخصب الذى يكمن فى كلمة « الرؤيا » أو « الكشف » ، سواء فى اللغة العربية أو ما يعادلها فى لغات أجنبية أخرى كالفرنسية وهى كلمة visionaire وهذا هو السبب فى أن هوفمان حين أراد أن يعلى من شأن العيون ، لجأ إلى التوحيد بينها وبين المرايا ، على نحو ما تحدث عن عينى ذلك الجنى الجبار « من حيث هما مرآة فيهما ينعكس كل جنون الحب ، ويتعرف على نفسه ، ويعجب بنفسه اعجابًا مصحوبًا بالفرح والابتهاج »[٣٠] .

على أن المرايا العجيبة لم يقتصر وجودها فى أوربا على داخل معامل العلماء وكبائن المتبحرين فى المعرفة وغرف جامعى التحف النادرة ومتاحفهم فحسب ، بل أخذت فى الانتشار خارج هذه الأماكن ، فأصبحت متاحة لمشاهدة الجميع فى صالونات القصور وفى معارض المرايا وبيوتاتها . وها هو رفاعة الطهطاوى يصور مظاهر هذا الانتشار كما رآه ولأول مرة فى مرسيليا ، حين كان إمامًا لأول بعثة مصرية يرسلها

محمد على إلى فرنسا فى عام ١٨٢٦ ، قال : « ثم إن سائر القاعات أو الأروقة أو المنادر العظيمة يوضع فى حيطانها الجوانية مرآة عظيمة كبيرة حتى أنه ربما كانت سائر جوانب القاعة كلها من زجاج المرآة ليظهر لها رونق عظيم . فأول مرة خرجنا إلى البلدة مررنا بالدكاكين العظيمة الوضع المزججة بهذه المرآءى ... »[٣١] . وبفضل هذه المرايا اتسع المكان الضيق ، وانفتح المقفل المسدود ، ولا مس الواقعُ الوهمَ والخيال ، وامتد العالم المرئى المحسوس إلى ما يقوم وراءه وخلفه من عوالم عجيبة غريبة . فالقهوة التحفة « عجيبة الشكل والترتيب » التى رآها رفاعه ورفاقه كانت تتزين بهذه المرايا ذوات الخصائص والأفعال العجيبة ، قال : « فكان لنا بالدكاكين والقهاوى ونحوها فرجة عليها وعلى ما يعمرها . وكان أول ما وقع عليه بصرنا من التحف قهوة عظيمة دخلناها فرأيناها عجيبة الشكل والترتيب ... وحين دخولى بهذه القهوة ومكثى بها ظننت أنها قصبة عظيمة نافذة لما أن بها كثيرًا من الناس فإذا بدا جماعة داخلها أو خارجها ظهرت صورهم فى كل جوانب الزجاج وظهر تعددهم مشيًا وقعودًا وقيامًا فيظن أن هذه القهوة طريق ، وما عرفت أنها قهوة مسدودة إلا بسبب أنى رأيت عدة صورنا فى المرآة فعرفت أن هذا كله بسبب خاصية الزجاج »[٣٢] . فالمرايا المعلقة على جدران القهوة تظهرها ، وهى مجرد قهوة مسدودة ، حيًا كبيرًا مفتوحًا يعج بالناس ، أو طريقًا ممتدًا يزدحم بالبشر وهم فى جميع الأوضاع مشيًا وقعودًا وقيامًا . وكانت هذه القهوة ذات المرايا بمرسيليا هى الباب السحرى الذى دلف منه الطهطاوى إلى عالم باريس المسحور و « المشحون » بالعجائب والغرائب ، فتعرف من خلالها على نفسه ، واكتشف عن طريقها ذاته ، وكان ذلك الاحتفاء – شعرًا – بهذه المرآة – التحفة التى أتحفته بصورة وجهه :

يغيـــب عنى فلا يـــقى له أثر ــــسوى بقلبى ولم يسمع له خبر
فحـــين يلقى على المـــرآة صورته يلوح فيها بدور كلها صور »[٣٣]

أما « بيت المرآة » للويس كارول (١٨٩٦) الذى عبرته أليس للوصول إلى بلاد العجائب فإنه إنما يؤدى إلى الحديقة على الجانب الآخر الخلفى من المرآة ، أى إلى ما ورائها . طريق أليس هذا كان هو الطريق الذى سار فيه بطلان من أبطال اثنين من الكتاب الفرنسيين المحدثين ، فى نفس الوقت تقريبًا . أولهما اللورد باتشوج Patchogue عند جاك ريجو Rigaut (١٩٢٤) والثانى شاعر عند جان كوكتو Cocteau (١٩٣٠) . فقد نفذ كل منهما فى عالم الماوراء ، أى عالم ما خلف المرآة .

كان الأمر بالنسبة إلى ريجو أمر تخييلات وأشباح فلسفية : « اللورد باتشوج وصورته يتقدمان ببطء الواحد نحو الآخر . ينظر كل منهما إلى الآخر فى صمت ، يتوقفان ، ثم ينحنيان . يا له من دُوار ذلك الذى استولى على اللورد باتشوج . فقد حدث هذا كله بسرعة وسهولة وبطريقة سحرية . إذ اندفع اللورد باتشوج وجبهته إلى الأمام ، فاصطدم بالزجاج ، واجتازه ، وتناثر شظايا . فإذا به هو نفسه ، ها هوذا على الجانب الآخر من المرآة »[٣٤] لقد وجد فى خلف المرآة نفس اللايقين ، ونفس الاختلاط بين الواقع وانعكاساته ، بين الأجسام الصلبة وظلالها . واصطدم فيه بارادة يائسة هى رغبته أن يبقى مخلدًا ، وذلك بالنفاذ مباشرة فى ملكوت الأشباح : « استدار فوجد وراءه مرآة ، ومرة ثانية يجد اللورد باتشوج هو الذى ينظر إلى نفسه . يقول كل منهما للآخر فى رعب يتزايد مع التمرأى : أنا رجل أرغب فى الخلود ، ويندفع اللورد باتشوج للمرة الثانية عبر المرآة . قرقعة ، تناثر شظايا الزجاج . فإذا باللورد باتشوج واقف فى وجه مرآة جديدة ، فى وجه اللورد باتشوج »[٣٥] . مرآة ثالثة ، فرابعة ، فخامسة ... إلى مالا نهاية له من المرايا ، يجتازها اللورد باتشوج الواحدة تلو الأخرى ، بثبات ووسط تحكم الزجاج والانعكاسات المهشمة .

أما اجتياز المرآة فى سيناريو فيلم « دماء شاعر » الذى كتبه جان كوكتو ، فانه يتم على نحو هادئ وفى صمت ، دون اصطدام أو جلبة :

« التمثال : لم يبق أمامك إلا سبيل واحد : ادخل المرآة وتجول فيها .

الشاعر : إن المرء لا يدخل أبدًا فى المرايا .

التمثال : حاول ، حاول دائمًا .

يتسلل الشاعر بجانب من جسده وخياله فى المرآة .

الشاعر يغوص فى المرآة .

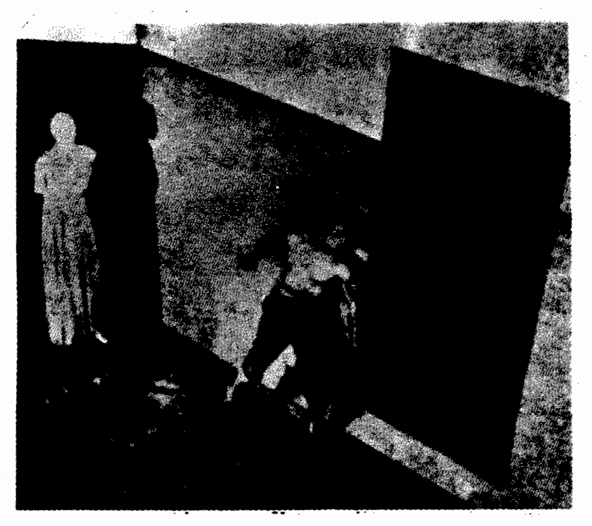
داخل المرآة . ليل .

يتقدم الشاعر خلسة وبلا حراك »[٣٦] .

لكن هذه الأشباح والأطياف ، على النحو الذى أسلفنا ذكره منذ قليل أو على نحو ما رأينا من قبل حين تبدت أمام عينى مكبث وعلى حائط كهف الساحرات ظلال ملوك اسكوتلنده ، حيث كان أحدها يحمل بيده مرآة شبحية تعرض أطيافًا ، لا يرتهن ظهورها



(٤٤) اجتياز أليس للمرآة . لويس كارول ١٨٩٦ توضيح جون ترونيل John Treuniel



(٤٥) اجتياز الشاعر للمرآة. جان كوكتو
من فيلم « دماء شاعر » ١٩٣٠



(٤٦) تفصيل الاجتياز

بمرايا العجائب والسحر فقط ، بل ويمكن أيضًا أن تصنعها الأجهزة والآلات المرآوية التى تُستخدم فى مجالىْ البصريات والمرآويات لأغراض علمية . وفى هذا الصدد يقول أجريبا فى كتابه « الفلسفة الغيبية » : « إن باستطاعتنا أن نصنع بواسطة مرايا معينة صنوفًا من الانعكاسات أو الخيالات في الهواء وعلى البعد الذى نريده ، حتى أن الجهلة حين يرونها يظنون أنها أشكال جان أو شياطين أو أرواح ، وهى ليست سوى انعكاسات أو خيالات قريبة منهم ولا حياة فيها على الاطلاق » . ثم يستطرد قائلاً : « وعلى هذا ، ففى مقدورنا أن نصنع مرايا مختلفة ، بعضها مقعر والبعض الآخر اسطوانى ، من شأنها أن تعكس الأجسام فى الهواء فتجعلها تظهر كما لو كانت ظلالاً بعيدة ، خارجة عن ذواتها ، وذلك على نحو ما ذهب إليه أبو لونيوس **Apollonius** وفتلو **Vitellion** فى مؤلفاتهما عن « المنظور » و « المرايا » ... كذلك يمكن أن نصنع مرايا معينة تملأ الهواء كله من حولنا بأشباح مثيرة للعجب ... وياله من متعة عظيمة تلك التى تقدمها هذه المرايا التى تُرى من يتمرأى فيها صورة مختلفة اختلافًا كبيرًا عن صورته الطبيعية إلى الدرجة التى لا يمكن معها تصور أنه صاحبها وأصلها ، أو تلك المرايا التى نرى فيها رجلاً وقد صعد من الأرض ، مثل الملائكة ، ويتحرك فى الهواء »[٣٧] .

وإذا كان أجريبا قد قال هذا القول فى القرن السادس عشر ، مشيرًا إلى أبولونيوس فى القرن الثانى قبل الميلاد ، وهو عالم هندسة سكندرى كان معروفًا فى العالم الاسلامى بكتابه « المخروطات » ، والى فتلو فى أواخر القرن الثالث عشر ، وهو عالم بصريات بولونى حذا فى مؤلفه حذو ابن الهيثم ، وإن أخطأ فى فهمه ، فوصفه ديلا بورتا « بالقرد المقلد » – نقول : إذا كان أجريبا قد قال ذلك ، فلكى يبين أن ثمة مذهبًا ذهب إليه هؤلاء العلماء وغيرهم من أمثال إقليدس وإيرون السكندرى ، يردّ ما يظهر فى الهواء من أشباح وأطياف « طائرة » إلى المرايا وأفعالها . وعلى هذا ، فمثلما يكشف علم البصريات أو المناظر حقيقة الطبيعة وأحوال المبصرات ، يكشف كذلك ألوانًا من الخيالات والأوهام وأغلاط البصر . وبقدر ما يتناول الواقع تناولاً علميًا دقيقًا ، يصنع بأجهزته وآلاته المرآوية أطيافًا تتحقق على نحو فيزيائى منظور وتأخذ طابعًا واقعيًا مجسمًا .

فى « العهد القديم » من « الكتاب المقدس » نجد رؤى لأشباح وأطياف من هذا القبيل . ففى « سفر صموئيل الأول » (٢٨ ، ٧ – ١٤) نقرأ هذا النص : « قال شاُولُ لخدامه : « ابحثوا لى عن امرأة تستحضر الأرواح ، فاذهب إليها واسأل على لسانها » . فقال له خدامه : « إن فى عين دور امرأة تستحضر الأرواح » . فتنكر شأول ولبس ثيابًا

أخرى وذهب هو ورجلان معه ووصلوا عند المرأة ليلاً . فقال لها : « تكهنى لى باستحضار الأرواح ، وأصعِدى لى من أسَمّيه لكِ » ... فقالت المرأة : « من أصعِدُ لك ؟ » قال : « أصعِدى لى صموئيل » . فلما رأت المرأة لشاول : « رأيت شبحًا يصعد من الأرض » . فقال لها : « ماهيئته ؟ » قالت : « رجلٌ شيخ صاعد مرتديا برداء » . فعرف شاول أنه صموئيل . فارتمى على وجهه إلى الأرض وسجد » .

هذا النص يبدو وكأنه يقدم منظرًا من مناظر التكهن فى العالم القديم . ففيه ساحرة تستحضر النبى المتوفى صموئيل ، فترى شبحه صاعدًا من الأرض طائرًا فى السماء . والساحرة إن هى إلا وسيط ، يمكننا الاستعاضة عنه بمرآة .

فالمرآة التى يستخدمها عالم الرياضيات والهندسة فى تجاربه وبراهينه ، خاصة فى مجال علم البصريات ، تصنع هى أيضًا أطيافًا وأشباحًا يمكن أن يراها كما لو أنه فى حلم من أحلام اليقظة . وعلى الرغم من أن الكثيرين من العلماء المتشككين يرجعونها إلى اضطرابات فى الرؤية ، أو يعدونها من قبيل « أغلاط البصر » ، فإنهم لا يملكون تجاهلها ولا يستطيعون انكارها باعتبار أنها وقائع مرئية . وإذا كان من خاصية مرايا السحر قدرتها على استحضار أرواح الموتى والمفقودين ، فإن الأمر فى مرايا علم البصريات مختلف تمامًا ، إذ المطلوب ليس هو انطباع الصور على سطوح المرايا ، وإنما إسقاطها على الفضاء أو الأماكن المحيطة بنا ، فتبدو وكأنها طائرة أو معلقة فى الهواء .

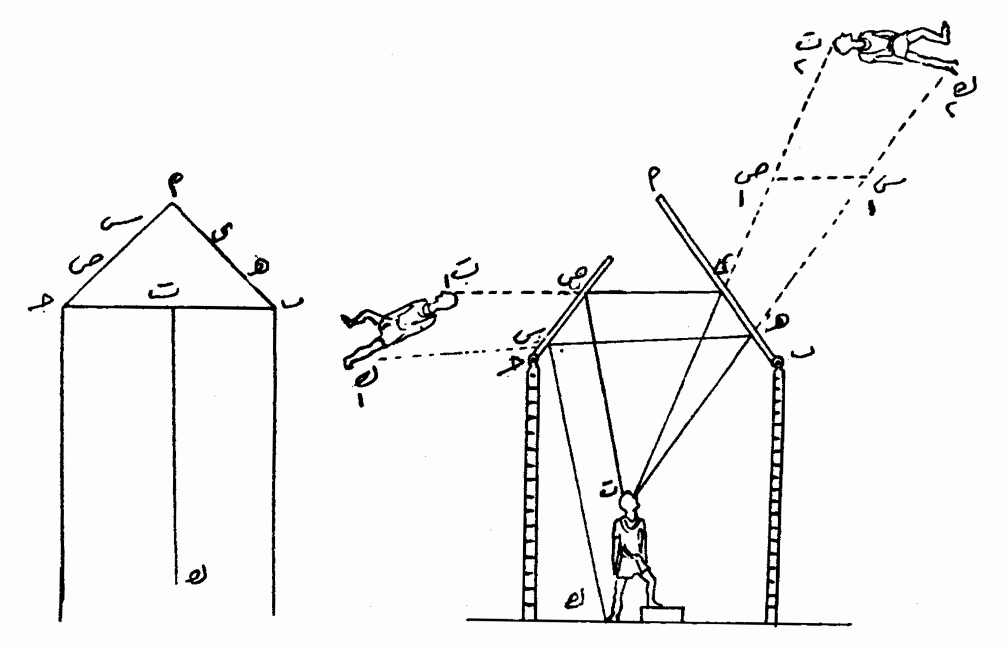
تنص القضية ١٥ من كتاب ايرون السكندرى المعروف فى العالم الاسلامى « بالحيل » على ما يأتى : « أ ب جـ مثلث متساوى الأضلاع . ينقسم عند القاعدة ب جـ إلى قسمين متساويين فى النقطة ت . على الضلع أ ب تُثبّت مرآة مستوية ى هـ ، وعلى الضلع أ جـ مرآة مستوية ثانية س ص . تنظر عين المشاهد القائمة فى النقطة ت إلى مرآة من المرآتين . وبينما تبقى المرآة المنظور إليها ثابتة لا تتحرك ، تُرفع المرآة الثانية الموجودة فى الخلف وتُخفّض إلى الحد الذى تصل معه أشعة انعكاسها إلى كعب المشاهد (ك) . عندئذ يظن نفسه طائرًا » .

أما القضية ١٨ فتتكلم عن رؤى شبحية وأطياف يمكن الحصول عليها عن طريق إعادة ترتيب ووضع المرآتين المستويتين ، بحيث لا يرى المشاهد صورته مزدوجةً وطائرة ، كما فى القضية ١٥ ، بل يرى صور آخرين غيره . صيغت هذه القضية بعد ايرون صياغات هندسية عديدة ، وكانت هى الأصل العلمى لتلك الحكايات الخرافية فى العالمين : القديم والوسيط التى دارت حول رؤية صور تطير فى الهواء ، سواء أكانت صور أحياء أو أموات ، بشر أو ملائكة ، أو حتى آلهة . فقد ذكر برتلو ، نقلاً عن كتاب عربى قديم من كتب

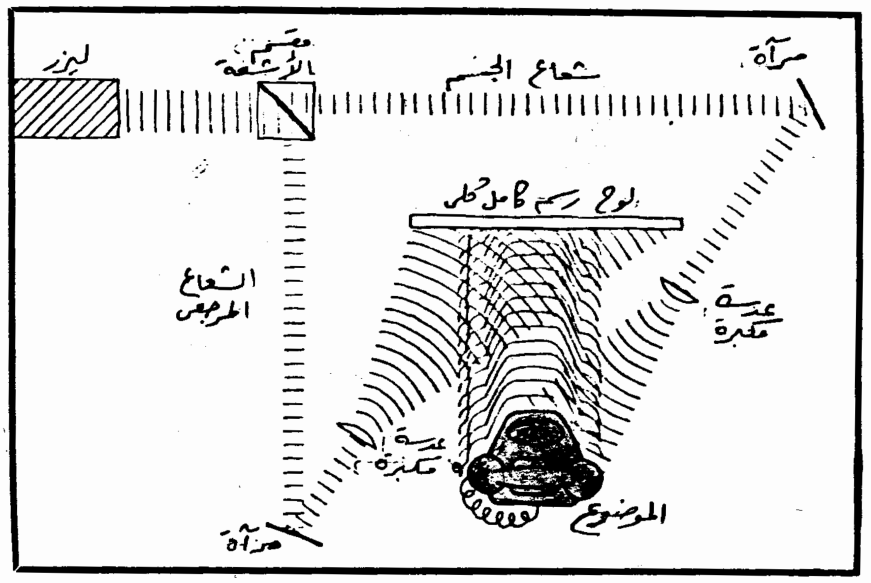
العجائب يروى حكايات ذات جذور فرعونية قديمة ، أن وضع مرآتين بزاوية ميل معينة كان يصنع فى أعلى أحد المعابد بالاسكندرية طاقة من النور ، تتحول إلى وجه الهى لامع بالغ اللطافة والجمال ، وكان موضع تقديس أهل الاسكندرية باعتباره أبيس أو أدونيس[٣٨] .
بل إن هذه الحيلة من حيل ايرون فى البصريات والمرآويات هى التى لجأ إليها روائى حديث من أصحاب الخيال العلمى ، هو جول فيرن Jules Verne (١٨٢٨ – ١٩٠٥) ، لكى يبين فى حكاية له فى مجموعة له بعنوان: «رحلات خارقة Voyages extraordinaires» كيف أن صورةالمتوفاة قد ظهرت لمحبوبها فى أحد القصور وهى تفيض حياة وتبدو « واقعية » ، « فقد كان – كما يقول – يراها حية أمام عينيه ، وذلك بفضل حيلة من حيل البصريات ، ... بواسطة مرآتين مائلتين بزاوية معينة (٣٠ درجة) ، حدّدها بحساب دقيق الساحر أورفانك ... »[٣٩] .

ولكن إذا كان علم البصريات بأجهزته المرآوية ذوات المرايا المستوية المائلة ، هو أصل هذه الحكايات الخرافية والخيالية التى تزخر بالأشباح والأطياف « المصنوعة » ، فإن العلم الحديث بوسائله التكنولوجية المتقدمة لا يصنع تلك الأشباح والأطياف فحسب ، بل وأيضًا يجسدها ويجسمها على نحو بالغ الاثارة ، حتى أنها لتبدو لنا وكأنها حقائق واقعية حية متحركة . فمنذ عام ١٩٤٨ وثمة أسلوب علمى آخذ فى التطور والاكتمال ، يعمل على إظهار صورة كاملة ذات ثلاثة أبعاد عن طريق اللعب بالمرايا وأشعة خاصة ، وهو أسلوب الصورة الكاملة المتكاملة hologramme .

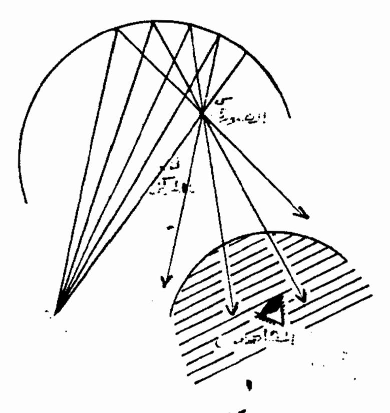
فالليزر حين ينقسم ، من خلال شاشة ، إلى شعاعين اثنين : يسمى الأول بشعاع الجسم والثانى بالشعاع المرجعى ، فإن سقوطهما على جانبى الموضوع ، وانعكاسهما إلى حزمتين متصالبتين ، وتقاطعهما ، يؤدى إلى تسجيل أشكال بارزة أو – إن شئنا – صورة كاملة للجسم . فقد أقيم نظام التكنولوجيا الحديثة حداثة فائقة ، وبما يصحبه من بؤرتى الشعاعين المتمايزين ، على مبدأ النظر المجسم من وجهتين للنظر مختلفين . أما الصورة اللامرئية فتثبُت على لوح للرسم الكامل الكلى – الفوتوغرافى ، أُعدّ اعدادًا خاصًا ، بحيث تظل صفحته بيضاء حتى إذا ما وُجّه إليه الليزر من زاوية الشعاع المرجعى ، أسقط الشكل أو الصورة فى الفضاء ، وفى منطقة تداخله ، أى الليزر ، مع شعاع الجسم . ومن ثم يكون الشبح الذى يطوف فى الهواء هو الموضوع مستنسخًا استنساخًا متكاملا ، يمكن رؤيته من مختلف الجهات . وهذا كله إن دل على شىء فإنما يدل على أننا لا نزال حتى وقتنا الحاضر مهتمين أو مهمومين بهذه الرؤى المشوبة بالهلوسات والأوهام التى كانت عند القدماء بمثابة معجزات وموضوعًا أثيرًا للعديد من الحكايات .



(٤٧) وضع مرآتين مستويتين تظهران انعكاسًا مزدوجًا طائرا فى الهواء
(جهاز مرآوى) ، بحسب القضية ١٥ من كتاب ايرون السكندرى فى « الحيل »

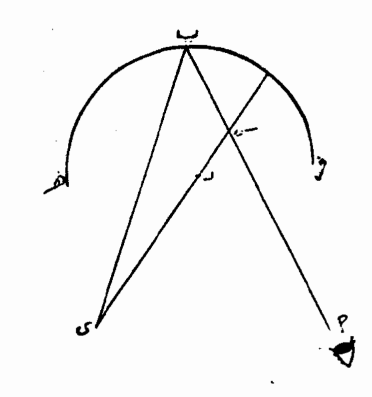


(٤٨) آلية صنع صورة كاملة متكاملة مجسمة



شكل (٤٩)

٤٩ – مرآة مقعرة تبين صورًا متخارجة عنها



شكل (٥٠)

قضية إقليدس بحسب صياغة شاستان وتفسيره

إقليدس ، القضية ١٨ من كتاب « البصريات »

هـ ب ق	:	مرآة
د	:	المركز
ى	:	المُبصَر
أ	:	العين
ب	:	نقطة السقوط
ى ب	:	شعاع السقوط
ب أ	:	شعاع الانعكاس (الإبصار)
ى د س	:	الخط المستقم المار بالمركز
س	:	صورة المُبصَـر

ولئن كانت المرايا المستوية عند إيرون السكندرى تصنع الأشباح والأطياف الهوائية فى فضاء منعكس ، فإن المرايا الكرية المقعرة عند اقليدس تصنعها فى فضاء واقعى ، على نحو ما يصنعها فى أيامنا هذه أسلوب الصورة الكاملة الذى تحدثنا عنه منذ قليل . ففى القضية ١٨ من كتاب « البصريات » أو « المناظر » بتعبير الإسلاميين ، يحدد اقليدس الموضوع الذى تظهر فيه الأشباح ، فيقول : « تُرى كل المُبصرات ، فى المرايا المقعرة ، على الخط المستقيم الممتد من المُبصر إلى مركز الكرة » . وبحسب الشكل المبين نجد للمرآة هـ ب ف مركزًا هو د ، أما ى فتدل على موقع المُبصر وأما أ فتدل على مكان العين . ويمتد شعاع السقوط من ى إلى ب ، وشعاع الانعكاس ، وهو شعاع الإبصار ، من ب إلى أ . أما الخط المستقيم الممتد من أ مرورًا بالمركز د ، فإنه يتلاقى مع شعاع الانعكاس فى نقطة هى س . عند هذه النقطة س البعيدة عن سطح المرآة ، يرى المرء صورة المُبصَر ى مستنسخةً ، أى انعكاسها المتخارج عن المرآة » . وقد أعاد علماء البصريات ، خاصة فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، صياغة هذه القضية لاقليدس ورسم اشكالها الهندسية . نذكر منهم على سبيل المثال شاستان Chastang الذى ذهب إلى أن الأشعة الصادرة عن ى ، وهى أشعة السقوط ، إنما تلتقى كلها ، بعد انعكاسها ، عند النقطة س . وعلى ذلك ، فلو وضعنا محل ى جسمًا ذا امتداد ما ، فإن المشاهد الذى تقع عينه فى مجال معين والذى ينظر إلى النقطة س ، سوف يرى فيها صورة هذا الجسم مصغرة ومقلوبة أو معكوسة بتعبيرنا أى منكوسة بتعبير ابن الهيثم »(٤٠) .

ورغم ما تتميز به القضية ١٨ لاقليدس من دقة علمية ، فإنها قد قدمت لهؤلاء العلماء مادة خصبة ، كيما يجروا عليها تنويعات شتى وصياغات عديدة ، اتسمت بقدر غير قليل من الشطح ، فضلاً عن الوقع فى الكثير من الحسابات الخاطئة . وربما كان ابن الهيثم أنموذجًا لهم كانوا ينسجون على منواله فيما ذهبوا إليه فى هذه المسألة . فلو صرفنا النظر عن البحث الذى قدمه فى المقالة السادسة من « المناظر » ، وهو البحث الذى يبين فيه كيف يتأتى أن يرى الإنسان صورة وجهة مصغرة منكوسة فى مرآة كرية مقعرة ، وركزنا على ما نحن بصدده من تخارج الصور عن سطح هذه المرآة ، فانا نجده يطور فى المقالة الخامسة قضية اقليدس السالفة الذكر تطويرًا يتضمن ما يمكن اعتباره مذهبًا فى الرؤى الوهمية . فهو إذ يوسع من مجال الرؤية يجعل الصورة أحيانًا تخرج من المرآة الكرية المقعرة لتتماس مع عين المشاهد ذاتها ، ويجعلها فى أحيان أخرى تخرج فتُرى خلف المرآة ، وفى أحيان ثالثة قدام المرآة . علمًا بأن ابن الهيثم يطلق على المعنى الذى

نقصده من لفظ الصورة فى الاستعمال الحديث لفظ « الخيال » . وجميع الخيالات منها ما يدرك إدراكًا محققًا ومنها ما يكون إدراك البصر له غير محقق . ويقول محددًا قاعدة تعيين مواضع الخيالات : « ومع ذلك فإن كل نقطة يدركها البصر فى هذه الحال إدراكا محققا فإن خيالها يكون فى الموضع الذى يلتقى فيه الخط الذى (عليه) تنعكس الصورة إلى البصر والخط الخارج من تلك النقطة المبصرة إلى مركز المرآة »[٤١] . ويراعى ابن الهيثم فى المرآة الكرية المقعرة حالتين لأنه قصد من إحداهما أن يكون الخيال خلف سطح المرآة ، أى أن يكون الخيال بحسب اصطلاحاتنا الحديثة تقديريًا ، وقصد من الأخرى أن يكون الخيال أمام سطح المرآة ، أى أن يكون حقيقيًا . وبعد أن يعرض الأستاذ مصطفى نظيف رأى ابن الهيثم وبراهينه فى هاتين الحالتين ، يقول : « وواضح أن ما ذهب إليه لا يتفق والواقع على تصاريف الأحوال »[٤٢] .

فالقاعدة التى أخذ بها ابن الهيثم لتعيين موضع خيال النقطة المبصرة وأن كانت صحيحة فيما يتعلق بالسطوح العاكسة المستوية (المرايا المستوية) فإنه لا يصح تطبيقها على السطوح المنحنية (المرايا الكرية ، مقعرة أو محدبه) إلا فى حالة خاصة وهى الخيال الذى يحدث بانعكاس الضوء من نقاط مساحة صغيرة جدا تحيط بموقع العمود من النقطة المضيئة أو المبصرة على السطح العاكس .

ولم يتنبه ابن الهيثم إلى هذا الأمر . والذى جره إلى الخطأ الذى وقع فيه أنه ، فيما يرى الأستاذ مصطفى نظيف ، « عنى فى جل بحوثه عن الخيالات بالناحية الشخصية المتعلقة بالإبصار أكثر من عنايته بالناحية الموضوعية المتعلقة بالضوء فى ذاته وانعكاسة أو انعطافه . فهو لايكاد يذكر مسألة فى الانعكاس مثلا إلا وفى طوايا مخيلته عين إنسان يرد إليها الشعاع المنعكس . ولو أنه وجه جزءًا من عنايته إلى انعكاس الأشعة التى يصح أن ترد من نقطة مبصرة إلى سطح مرآة ، إلى انعكاسها فى ذاتها ، وإلى كيفية توزعها بعضها بالنسبة إلى الآخر بعد الانعكاس ، وتجرد قليلا من فكرة البصر الذى يبصر أو يدرك صورته بالانعكاس ، وهو فى صدد بحوثه فى هذا الموضوع ، لو أنه فعل ذلك لاستطاع درأ هذا الخطأ فى تعميم القاعدة ، وما يترتب عليه من أخطائه الأخرى فى تحديد مواضع الخيالات »[٤٣] .

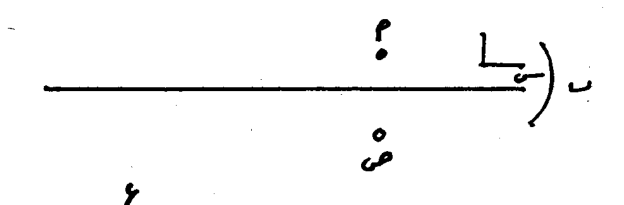
والحق أن الالتفات إلى هذه الحسابات الخاطئة أو الأخطاء التى وقع فيها ابن الهيثم أمر قديم يرجع إلى القرن السابع عشر ، حيث كان علماء البصريات الغربيون فى أوج اعتمادهم على كتاب « المناظر » . فإزاء ما قد شاع فى مؤلفاتهم من اقوال تتعلق بالآثار

العجيبة التى تحدثها المرايا الكرية المقعرة ، كأن تخرج صورة الشخص من المرآة حتى تكاد تلطمه فى وجهه أو كلما اقترب من المرآة اقتربت صورته منه ، فإن زاد الاقتراب تراجعت وتباعدت .. وغير ذلك من مظاهر باطلة زائفة – نقول : إزاء هذه الأقوال التى شاعت وقتئذ قام أحد علماء الرياضيات المشتغلين بالبصريات ، وهو كلود ميدورج Mydorge صديق ديكارت وأستاذه ، بنقد كتاب لورشو Leurechon حيل رياضية سارة Recrèations mathematiques فقال : « إن هذا الخطاب عن المرايا المقعرة التى تصنع صور الأجسام خارجة عنها إنما هو خطاب ملىء كله بالسخافات العقيمة ، بحيث يتعين علينا ألا نتركه يمر دون اخضاعه للفحص وبيان ما فيه من فساد وبطلان ، ليس فقط فى هذا الكتاب بل وأيضًا فى جميع الكتب الأخرى » . ولما كان هذا الخطاب سائدًا وغلابًا فى القرن السابع عشر ، كان نقد ميدورج له يتسم بقدر غير قليل من الحذر ، إذ ابتدأ بالتمييز بين « موضع الصورة » و« مظهرها الزائف » وهو المظهر الذى يفتح الطريق أمام الأوهام جميعا . ثم يحدد التطور التاريخى لهذه المسألة مبينا كيف خرج اللا معقول من المعقول ، والشطح من العلم ، والمحال من الممكن ، كأن يقال بامتداد صورة الجسم حتى تتماس مع العين ذاتها ، أو تكون فى موضع العين نفسها . « وتلك هى السخافات العقيمة التى امتلأ بها علم المرآويات عند القدماء ، وتجددت ، من آن إلى آخر ، على يد الهازن (أى الحسن ، أى ابن الهيثم) وفتلو ومايينى Magini وغيرهم من كبار الشخصيات التى تركت نفسها فى هذه المسالة تهتم كثيرًا بسلطة القدماء ولم تبحث عن معرفة الشىء فى الشىء ذاته »[٤٤] .

أما مايينى هذا فهو عالم إيطالى كان قد وقف أمام الهجوم الشرس على ما فى علم المرآويات من أباطيل ومذاهب فاسدة ، مدافعًا بحرارة عما فيها من جوانب إيجابية ، هى أصل كل هذه الأمور المثيرة للحيرة . وكان يذهب إلى الحد الذى يقول معه : « لو أن رجلاً مدّ يده أمام المرآة ، فإن صورة اليد سوف تظهر كما لو كانت تقترب منه ، وسوف ينتابه السرور لرؤية الجسم وكأنه يدخل فى عراك مع صورته . أما أن يظن أن فى مقدور أى منهما الإمساك بالآخر فهذا أمر ينطوى على عبث لا طائل فيه » . ثم يضرب مثلاً على ذلك بالقرد الذى لا يقوى على التمييز بين المظهر والحقيقة ، « إذ يبدى ردود أفعال مماثلة لتلك التى نراها لدى الإنسان ، فإذا ما حاول الإمساك بالصورة بذراعيه ويديه ، أحس بالضيق والغضب نتيجة إخفاق محاولاته وعدم جدواها ، وأحيانًا لكى يألف هذه الصورة يكف عن اللعب وتكرار المحاولة . وقد لاحظنا أن القرد غالبًا ما يرفع يده كيما يدعك عينيه (هكذا)»[٤٥] .

على أن هذه الأمور كلها ليست سوى أباطيل ، لأن مبدأ انفصال الصورة عن الجسم وكونها مقلوبة هو ذاته الذى يفسد كل منظر من مناظر المبارزة أو العراك بين الجزئين : الجسم وصورته .

وأما ديكارت فقد اتخذ تجاه هذه المسألة موقفًا نقديًا مثل أستاذه ميدورج وإن كان أكثر حذرًا منه . فهو يشير إليها صراحة فى رسالة إلى الأب مرسن مؤرخة فى ٢٦ فبراير عام ١٦٣٠ ، فيقول : « إنكم تعلمون جيدًا أن المرآة المقعرة تجعل الصورة تظهر فى الهواء ، كما أنها (أى المرآة) تكون فى موضع مظلم لايتيح للمرء رؤيتها ، فإذا كان الجسم فى موضع مضئ فإنها لن تعكسه »(٤٦) . والشكل المرسوم أدناه بوضح ديكارت بمقتضاه آلة مرآوية ذات مرآة مقعرة (ب) تعكس صورة جسم مضيئة عند أ ساقطة عليها من خلال ثقب ضيق فى س ، تعكسها فى موضع عند ص ، وتراها عين المشاهد ع .



(٥١) مرآة مقعرة تظهر صورًا خارجة عنها . ديكارت ١٦٣٠

لكن ديكارت لم يكن واثقًا من فاعلية هذه الآلة ، « لأن شكل المرآة يتغير على أنحاء لانهاية لها بحسب الموقع الذى يريد المرء استخدامه فيه . وأنا لم اقم أبدًا باجراء حساب دقيق لأى نحو من الأنحاء التى يتخذها هذا الشكل » . بل لقد نأى بنفسه عن الانخراط فى هذا الطريق ، « إذ لا يزال يبقى أنى لا أعّد ذلك سرًا ، وإن كان من الصعب طبعه لأسباب معينة ، لن أفصح عنها اطلاقا فى بحثى(٤٧) . وإذا كان ديكارت فى هذه العبارة الأخيرة يبدى تخوفه من أن يُنظر إليه على أنه ساحر يصنع اشباحًا ويكوّن أطيافًا باستخدام المرايا المقعرة ، فان الأب مرسن كان على العكس من « فيلسوف الحذر » جريئًا لم يخش شيئًا ، فتكلم دون لف ودوران ، أو تردد ، فى كتابه « علم المرآويات » ١٦٥١ عن هذه الحالات التى تظهر فيها الصورة فى موضع يقوم بين المرآة المقعرة وعين المشاهد ، دون أن يتجاوز صيغة اقليدس سالفة الذكر . يقول : « فى استطاعة مرآة أن تُظهر خارج ذاتها الصورة الخارجية لجسم من الأجسام حين يكون موضع هذه الصورة الظاهر قائمًا بين المرآة والعين الرائية .. وغالبًا ما تنال الصورة الخارجية التى تظهر فى الهواء بين المرآة

والمشاهد إعجاب كل هؤلاء الذين يرونها باعتبارها شيئًا خارقًا يجهلون سبب حدوثه . وعمومًا فإننا لكى نصنع هذا المظهر ، ينبغى أن تكون لدينا مرآة تستقبل أشعة سقوط كثيرة صادرة عن نقطة واحدة ونفس النقطة من الجسم ، ثم ترسل هذه الأشعة بالانعكاس عند نقطة واحدة ونفس النقطة بين المرآة والمشاهد »[٤٨] . ويمكن الاستعانة بالشكل الذى رسمه شاستان المذكور آنفا فى إيضاح قصد الأب مرسن فى هذه الفقرة من كتابه .

على أن الاهتمام بمسألة صنع الأوهام والأشباح بواسطة المرايا لم يقتصر على « علم المرآويات » و علم البصريات » فقط ، بل امتد ليشمل أيضًا الفكر الميتافيزيقى ذاته . وهذا ما نجده فى كتاب كنت : « أحلام صاحب رؤى مفسرة فى ضوء أحلام الميتافيزيقا » (١٧٦٦) ، وهو عبارة عن نقد للميتافيزيقا التقليدية القديمة ، وكذلك تصوف سويدنبرج ، على أساس أن أصحاب هذا النوع من الميتافيزيقا إنما يقيمون عوالم فكرية معلقة فى الهواء ، لا ترتبط بعالم الواقع . ولكى يوضح كيف أن الميتافيزيقى إنسان يحلم بعقله مثله فى ذلك مثل أصحاب المكاشفات والمشاهدات الروحية ، نراه يلجأ إلى حيلة الخداع التى تصنع بمقتضاها المخيلة أوهامًا وأحلامًا محلقة فى الفضاء . فهؤلاء الميتافيزيقيون الحالمون فى حال اليقظة إنما يسقطون خارج أنفسهم ، ومن خلال خداع المخيلة ومظاهرها الكاذبة ، هذه العوالم الفكرية البعيدة عن أرض الواقع . ومعنى هذا ، بعبارة أخرى ، أن « نقطة تلاقى » تلك الخطوط التى ينتقل عبرها الإحساس ، وهى النقطة المسماة « ببؤرة الخيال » ، لا تتعلق بالواقع والأشياء الواقعية فقط ، وإنما ايضًا بالأحلام والخيالات والأوهام والأشباح . « ويتحدد موضوع هذه النقطة هندسيا مثلما تتحدد الصورة الوهمية Limage virtuelle للجسم التى تُرينا إياها مرآة مقعرة عند موقع محدد فى الهواء ، حيث تتلاقى فيه الأشعة الصادرة عن نقطة من نقاط هذا الجسم قبل أن تتماس مع العين »[٤٩] . و « الموقع الذى فيه الأشعة » ليس شيئًا آخر سوى نقطة تقاطع الأشعة المنعكسة عن سطح المرآة مع الأشعة الساقطة عليه ، وهو ما قد جاء فى نص القضية ١٨ لاقليدس التى ذكرناها من قبل .

وطوال القرن التاسع عشر وحتى وقتنا الحاضر ظل هذا التراث الضخم من الرؤى ، أى رؤية ما تصنعه المرايا المقعرة من أشباح وأطياف طائرة فى الهواء ، قائمًا على أنحاء شتى وفى مختلف المجالات . فقد وصف ديدرو ودالمبير فى « الموسوعة » (١٧٦٥) منظر المبارزة بين رجل وشبحه الخارج من المرآة ، وكذلك السيف أو الخنجر الذى يمتد من المرآة لينغرس فى عين المشاهد ، وأخيرًا تلك الحكاية الخرافية التى كانت تروى

عن الملك لويس الرابع عشر ، وهى أنه هو نفسه مرّ بتجربة المبارزة مع خياله الشاهر سيفه خارج المرآة . رجل وشبحه يدخلان فى مبارزة أحدهما الآخر . هذا المنظر المرآوى هو الذى ألهم ادجار ألن بو فى حكايته : « وليام ولسن William Wilson (١٨٣٩) التى تنتمى إلى أدب الخيال العجائبى . إنها حكاية رجل يطارده قرينه . الشبه بينهما تام فى كل شىء : نفس الاسم ، نفس تاريخ الميلاد ، نفس المدرسة ، نفس يوم دخولها ، نفس المظهر ، نفس الملبس ، نفس الطريقة فى المشى ... الخ . ولم يكن ثمة اختلاف بينهما إلا فى شىء واحد فقط ، هو الصوت ، « فلدى غريمى ضعف فى أحباله الصوتية ، يحول بينه وبين أن يرفع صوته إلى درجة أعلى من مجرد الهمس والوشوشة »[٥٠] . وما من مناسبة هامة فى حياته إلا ويظهر قرينه هذا فجأة ، كما لو بفعل السحر ، ليعترض طريقه : طموحه فى روما ، وثأره فى باريس ، وحبه الجارف فى نابولى ... وظل يطارده ويناكده فى جميع أنحاء أوربا ، حتى قرر فى النهاية أن يتخلص منه . « ففى روما ، هكذا حكى البائس (وليام ولسن) وأثناء كرنفال الثامن عشر ... فى قصر الدوق دى برولیو من نابولى ، رأيته يلبس زيا مماثلاً تمامًا للزى الذى ألبسه ، رداءًا أسبانى الصنع من قطيفة زرقاء اللون ، وحول الخصر حزام قرمزى معلق به سيف ... طلبت منه أن يستل سيفه ، فتردد لحظة ، ولكن مالبث أن أخرجه من غمده بهدوء مع زفرة أسى خافته ، ثم أخذ وضع الاستعداد والحذر ... لم تستغرق المعركة وقتًا طويلاً ، اذ بعد ثوان معدودات حاصرته حتى صار ظهره إلى الحائط ، وهنا وبعد عدة ضربات متوالية ومتبادلة ، سددت طعنة نجلاء فى صدره بقسوة ووحشية ... ولكن أى لغة انسانية تلك التى تستطيع أن تعبر تعبيرًا كافيا ودقيقًا عن هذه الدهشة وهذا الرعب اللذين تملكانى إزاء المشهد الذى كان ماثلاً عندئذ أمام عينى... كانت تقوم هناك مرآة ضخمة حيث لم أكن أرى على سطحها أى أثر من قبل ، وبينما أنا أتقدم مذعورًا نحو هذه المرآة ، تقدمت صورتى نحوى لتقابلنى، ولكن بوجه ذابل وملطخ بالدماء ، وبخطوات واهنة ومتهاوية »[٥١] . تكلم الشبح إلى الرجل فقال : « لقد انتصرت علىّ وأنا قد تهاويت . ولكن من الآن فصاعدًا أنت ميت كذلك، ميت فى الدنيا وفى الآخرة . إنك لتحيا فىّ، فانظر فى موتى، انظر من خلال هذه الصورة التى هى صورتك كيف أنك – وياللسخرية – قد قتلت نفسك »[٥٢] . لقد قُتل الشبح أمام المرآة ، وهى بلاشك مرآة مقعرة . والجسم والانعكاس هنا متحدان اتحادًا لا انفصال لأحدهما معه عن الآخر، فاختفاء الواحد منهما اختفاء للآخر، حتى ولو كان بينهما قدر من التلاقى :فالانعكاس المختفى يعدم الجسم والانتحار ينتج عن القتل .

هذا المنظر ، وغيره كثير ، يدخل فى باب العجائب ، لكنها عجائب المرايا صانعة الأشباح والأطياف الناشئة أصلاً عن الرياضيات ، وذلك على العكس من أعاجيب مرايا السحر الناشئة بفعل قوى علوية فائقة للطبيعة ، سواء أكانت آلهة ، أو شياطين ، أو أرواحًا . فعلى الرغم من أن كليهما ، أى أعاجيب مرايا السحر وأعاجيب المرايا صانعة الأشباح والأطياف الطائرة ، ضارب بجذوره فى العالم القديم ، فان الأولى قد بدأت من الأساطير والخرافات ، فى حين أن الثانية قد نشأت فى أحضان العلوم الدقيقة ، خاصة علمى البصريات والمرآويات ، وإن تحولت هى أيضًا وفى النهاية إلى حكايات خرافية . ولكن ألا يمكن أن يُعد سلب القوى العلوية كالآلهة من قدرتها على إحداث أشباح وأطياف طائرة أو صاعدة إلى السماء ، وهو ما قد نُظر إليه على أنه معجزات ، وإرجاع هذه القدرة إلى الإنسان بآلاته وأجهزته المرآوية ذوات المرايا المستوية أو الكرية المقعرة ، والنظر بالتالى إلى ما تصنعه من مظاهر خادعة على أنها آثار ونتائج لأغلاط المرايا ومغالطاتها وما يقع فيه الإنسان من حسابات خاطئة – نقول : ألا يمكن أن يُعدّ ذلك من قبيل الهرطقة العلمية التى قد تؤدى إلى هرطقة دينية ؟ .

إن ما تفعله المرآة من مظاهر خادعة أو أوهام وأباطيل جعل الكثيرين من الفلاسفة يعتبرونها رمزًا للزيف والغلط . بل إن « الأباطيل » و « الأغلاط » و « المغالطات » ألفاظ نجدها فى مؤلفات علماء البصريات والمرآويات أنفسهم .

ولاشك أن مرآة نرجس (نارسيسوس) ، وهى البحيرة أو نبع الماء ، أوضح مثل على تلك المرآة الخادعة المخادعة ، حتى أنها لتفضى إلى هلاكه :

« ساقت نارسيسوس خطاه إلى هذا النبع بعد ما أضناه الصيد الجاد ... وقد مال على الينبوع ليطفىء ظمأه فاذا به يحس ظمأ جديدًا . ذلك أن صورته المنعكسة على الماء قد سحرت لبه فوقع فى غرام طيف حسبه جسدًا وهو لا يعدو أن يكون ظلاً . وقد فتنته صورته فبقى يحملق فى الماء بلا حراك ، جامدًا كتمثال من رخام جزيرة باروس . واضطجع على الشاطىء يتأمل عينيه الشبيهتين بنجمين وشعره المسترسل الجدير بأن يكون شعر باكخوس أو أبوللو ووجنتيه الملساوين وعنقه العاجى ووجهه الجميل الذى يتورد بياضه الناصع . وامتلأت نفسه اعجابًا بتلك القسمات التى تحرك اعجاب الآخرين به ، ودون أن يدرى بات يشتهى ذاته ويثنى على نفسه ويؤجج فى نفسه الولع بطلعته ، فكانت هو نفسه وقود تلك النار التى كان يشعلها . وكم من مرة حاول فيها تقبيل الوجه فى الغدير الخادع ، وكم من مرة غاص بذراعيه إلى أعماق الماء محاولاً ضم الخيال الذى يراه



(٥٢) نرجس عند النبع ، القرن السادس عشر ، باريس متحف جاكمار – أندريه

إلى صدره فيعجز عن تحقيق ذلك . ماذا ترى عيناه ؟ إنه لا يدرى ، غير أن هذا الذى يشهده بات يعذب قلبه ، والوهم نفسه الذى خدع عينيه أصبح يهيج شهوتيهما . أى نار سيسوس ، أيها الصبى الساذج ، فيم محاولتك القبض على صورة خادعة ؟ . إن ما تبحث عنه ليس له وجود مادى ، ولو أنك استدرت لاختفى الشىء الذى تهيم به . إن ما تراه ليس سوى الظل الذى أحدثه انعكاس صورتك على الماء ، إنه ليس شيئاً فى ذاته ، إنه يجىء معك ويبقى ببقائك ثم يرحل ساعة ترحل لو أنك جرؤت على الرحيل ... فظل ممدداً على العشب الكثيف يحملق فى الصورة الكاذبة بعينين لا تشبعان من اطالة النظر ، حتى مات ضحية مداومته التأمل »[٥٣] .

مرآة نرجس مهلكة مميتة ، لما لها من أفعال خادعة . تتبدى فى هذا النص من « مسخ الكائنات » لأوفيد من خلال ألفاظ وتعبيرات أساسية مثل : الطيف ، الغدير الخادع ، محاولة ضم الخيال إلى صدره والعجز عن تحقيق ذلك ، استحالة القبض على الصورة الخادعة الكاذبة أو الامساك بها ، الظل الذى ليس له وجود مادى . كل هذه الألفاظ والتعبيرات تحدد ميتافيزيقا للمرآة أو أنطولوجيا للانعكاس ، قوامها ما ليس له قوام مادى ، أى هذا العالم اللا واقعى من الأوهام والخيالات والأطياف الخادعة .

أشار سينكا إلى ميتافيزيقا الأوهام هذه ، من خلال مذهبه القائل بأن المرآة الأصلية فى العصر الرعوى ، ويقصد بها المياه الصافية باعتبارها أول المرآة طبيعية لم تتدخل فيها يد الانسان بالصنع ، قد طرأ عليها الفساد فى عصر استخدام المعادن ، اذ تحولت ، مع

صقل سطحها المعدنى ، إلى أداة خداع تصنع أباطيل ورؤى وهمية كاذبة ، ومن ثم فهى ماسخة للواقع مثلما هى ناسخة له(٥٤) . والحق أن القدماء كانوا على وعى دائمًا بالجانب الخيالى والجانب الواقعى فى المرآة . وكما قال أحدهم ، وهو أولو – جل Aulu - Gelle (القرن الثانى الميلادى) : « إن هذا العلم (أى علم المرآويات) يضع أوهام النظر (أو أغلاط البصر بتعبير ابن الهيثم) فى اعتباره . ذلك أن فى استطاعة مرآة واحدة أن تجعل للجسم الواحد صورًا عديدة . واذا وُضعت فى موضع معين ، وتحت ظروف معينة ، يمكن ألا تعكس شيئًا . وإذا تغير الوضع ، يمكن أن تُظهر صورًا عجيبة الشكل : فلو نظرت إلى مرآة موضوعة فوق رأسك ، فسوف ترى فيها صورتك مقلوبة أو معكوسة ، أى الرأس فى الأسافل والقدمان فى الأعالى »(٥٥) . وهذا هو فعل – أو ان شئت قلت : غلط – المرآة المعروف بقلب الصورة أو عكسها renversement، وهو ما كان يطلق عليه ابن الهيثم : النكوس .

وأثناء تقديم أفلاطون لنظريته فى كيفية الابصار وفضائل المرايا ، بيّن هو أيضا وقبل سينكا وأولو– جل ، ما تفعله المرآة فى الصور المنعكسة من تغيرات وتحولات وتشكلات . ففى محاورة « طيماوس » كتب يقول : « أما عن أصل الصور المنعكسة التى تقدمها المرايا وكل السطوح اللامعة والصقيلة ، فما هو بالأمر العصى على الفهم . فبناء على ما بين النار الداخلية (أو الإلهية اللطيفة التى هى فى البصر) والنار الخارجية (أى نور الشمس) من تماثل متبادل ، وعلى أن احداهما تلمس فى كل مرة السطح الصقيل وتسقط عليه من جديد مرات كثيرة متعاقبة ، فإن المظاهر من هذا الجنس تتجلى بالضرورة ، لأن النار الخارجية ، التى توجد قريبة من الوجه ، تتصل بالنار الالهية الخارجية من البصر ، عند السطح اللامع الأملس ... ولكن حينئذ يظهر المتياسر متيانا »(٥٦) . فاذا كانت المرآة ، فى نظرية أفلاطون هذه ، تجمع نار الشمس الخارجية ونار البصر الالهية ، بحيث تظهر صور المُبصَرات بالانعكاس ، وهو ما يعد فضيلة من فضائل المرآة ، فان الذى يحدث – فى المرايا المستوية – من انقلاب الصورة باصطلاح ابن الهيثم أو« الإنقلاب الجانبى » lateral inversion , حسب الاصطلاح العلمى الحديث ، فتدرك ميامن الصورة عند مياسرها ومياسرها عند ميامنها ، يُعتبر بمثابة فعل – أو غلط – آخر للمرآة .

نفس هذه الفعل – الغلط للمرآة هو ما أشار اليه كنت بعد أفلاطون بعدة قرون ،وإن كان فى سياق مختلف ولغرض مختلف . ففى كتابه « مقدمات إلى كل ميتافيزيقا مقبلة تريد أن تكون علمًا » (١٧٨٣) ، قال :« وهل هناك ما هو أكثر تشابها وأكثر تساويا

فى جميع النقاط من تشابه وتساوى يدى وأذنى مع صورتيهما فى المرآة ؟ . ومع ذلك فإنى لا أستطيع أن أستبدل بالصورة الأصلية ، هذه اليد المبصرة فى المرآة ، لأنه لو كانت يدا يمنى ، فإن الذى فى المرآة هو يد يسرى ، وصورة الأذن اليمنى هى أذن يسرى ، ولا يمكن أبدًا أن تحل الواحدة منهما محل الأخرى ... وهذا هو السبب فى أننا لا نستطيع أن نفهم اختلاف المتشابهات والمتساويات وإن لم تكن متطابقات ... من خلال أى تصور كان وإنما فقط من خلال علاقة اليد اليمنى باليد اليسرى (مكانيًا)» .. هنا نجد كنت قد اختار اليد اليمنى والأذن اليمنى لكى يؤكد أن المرآة « تُياسر » . gauchit وهى لا تكتفى بازدواج الصورة ، بل تقلبها ، بمعنى الانقلاب الجانبى الذى أسلفنا ذكره . وهذا فعل – غلط للمرآة ، يبين كنت من خلاله عمليه اختلاف المتساوى ، أو المتشابه ، أو ما هو هو ، أو الواحد مكانيًا ، وهى نفس العملية التى نجدها فى فلسفة باستير L . Pasteur تحت التعبير الفرنسى : . la différenciation spaciale du même فعلى الرغم من تشابه الأصل مع الصورة المرآوية : اليد اليمنى ، أى الصورة الأصلية ، مع اليد اليسرى ، أى صورة اليد اليمنى فى المرآة ، فانهما ، وبسبب هذا الفعل – الغلط للمرآة الذى هو التياسر ، لا يتطابقان مكانيًا ، بل يختلفان وهما واحد متشابه . فهل يصلح قفاز اليد اليمنى لليد اليسرى ؟ .

هذا النص الفلسفى الحديث يستلهم استلهامًا مباشرًا أفلاطون ، الذى لم يتوقف عند حد ما قد ذكرناه منذ قليل ، بل واصل حديثه في محاورة « طيماوس » ، فقال أن المرآة المستوية اذا كانت تُرى اليمين يسارًا واليسار يمينًا ، فان المرآة المقعرة هى على العكس تُرى اليمين يمينًا واليسار يسارًا ، « ومع ذلك ، فإن أدرنا نفس المرآة وجعلناها بالعرض أمام الوجه ، فسوف تظهره مقلوبًا معكوسًا » .كل هذه الظواهر البصرية كانت معروفة إذن ومعرفة كاملة منذ أيام أفلاطون فى القرن الرابع قبل الميلاد . وكان يصاحب الوعى بغلط المرآة وعى آخر بقدرتها على تصحيح الغلط . صحيح أن أفلاطون كان قد لجأ إلى المرآة المقعرة لكى تصحح – حسب بُعد المشاهد منها – غلط المرآة المستوية ، وصحيح أيضًا أن الإنسان فى تجربته اليومية العادية وحين يقف بين مرآتين مستويتين ، يرى يده اليمنى يمنى واليسرى يسرى ، وذلك فى صورته التقديرية ، أى خياله المنعكس فى المرآة الخلفية ، ولكن الأمر هنا لم يزل أمر مرآتين تصحح إحداهما الأخرى ، ولم يصل العلماء إلى مرآة واحدة معصومة من الخطأ ، ان جاز هذا التعبير ، إلا فى السنوات القليلة الماضية .ففى عام ١٩٨٩ اخترع عالمان أمريكيان مرآة مستوية لا تخدع الناظر فيها ، اذ

لا تُياسر ، أى لا تقلب الصورة انقلابًا جانبيًا ، وانما تُريه نفسه كما هو فى الواقع والحقيقة وكما يراه الآخرون . ولذلك ، سمياها « مرآة أنت الحقيقى » the ture you Mirror، لأن الأنا فى نظر الآخر هى مجرد أنت . أما الفكرة التى تقوم عليها صناعة هذه المرآة فهى فكرة بالغة البساطة ، تتمثل فى دمج مرآتين ولصقهما معًا فى واحدة ، احداهما بزاوية ٩٠ درجة والثانية بزاوية ٧٥ درجة ، وعلى أساس أن الانقلاب الجانبى للصورة فى الواحدة ينعكس فى الأخرى ، فيكون انقلاب المقلوب اعتدالاً(٥٨) . ورغم أن الفكرة ذاتها قديمة ، ورغم أن هذه المرآة المصنوعة وفقًا لها لم تُطرح بعد فى الأسواق ، وعلى فرض أن تطور صناعة المرايا ، وكذلك علمى البصريات والمرآويات ، من شأنه التقليل من أخطاء نوع معين من المرايا ، فإن تحقيق حلم « العصمة من الخطأ » فى جميع أنواع المرايا يكاد يصل فى استحالته استحالة امساك الانسان بصورته المرآوية والتطابق معها تطابقًا تامًا .

ولئن أشار أفلاطون إلى قلب الصورة وانقلابها جانبيًا ، فإن الفيلسوف والشاعر الإبيقورى لوكريتيوس (٩٩ – ٥٥ ق .م) قد أضاف إليهما تعددها . « فأحيانًا – كما يقول – تعطينا الصورة المرسلة من مرآة إلى مرآة أخرى أشباحًا قد تصل إلى خمسة أو ستة أشباح . وحينئذ ، تخرج الأجسام الموجودة من خلفكم ، ورغم كونها بعيدة وفى مكان مظلم ، من خفائها بفضل هذه الانعكاسات المتكررة ، ولاشك أن تعدد المرايا هو الذى يصنع ذلك كله داخل بيوتكم . وهكذا تعمل المرايا على نقل الصور وتبادلها ... »(٥٩) .

أما أبوليوس فى القرن الثانى الميلادى فبعد أن استعرض مختلف المذاهب الرئيسية السابقة فى الابصار ، أفلاطونية وابيقورية ورواقية ، وبعد أن ذكر قانون تساوى زاوية الانعكاس مع زاوية السقوط ، نراه يضع الأسئلة التالية فيما يشبه « الاستبيان » بلغة عصرنا :

« لماذا تظهر الصور فى المرايا المستوية مساوية تقريبًا للأجسام المبصرة على نحو مباشر ؟ .

ولماذا تبدو فى المرايا المحدبة والكرية مصغرة ؟ .

ولماذا تكون على العكس من ذلك مكبرة فى المرايا المقعرة ؟ .

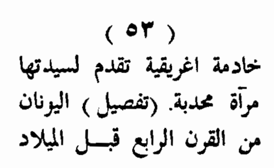
ولماذا يظهر اليمين يسارًا واليسار يمينًا ؟ .

وما هى شروط تراجع صورة إلى داخل مرآة أو تخارجها عن نفس المرآة ؟ .

ما هو السبب فى أن يرى المرء فى السحاب قوس قزح بألوان مختلفة أو أن يرى شمسًا زائفة تنافس الشمس الواقعية الأصلية من حيث المظهر ؟ » (٦٠) .

من أفلاطون إلى لوكريتيوس ، ومن لوكريتيوس إلى سينكا ، ومن سينكا إلى أبوليوس : سلسلة من الفلاسفة فى العالم اليونانى - الرومانى القديم كان جل اهتمامهم بالمرآة لا من حيث أنها أداة تعكس الواقع بأمانة وتعبر عن الحقيقة على نحو دقيق ، وإنما باعتبار أنها أداة تصنع أوهامًا ومظاهر خادعة ، كأن تقلب الصورة رأسًا على عقب ، أو تقلبها جانبيًا ، أى تياسرها ، أو تعددها ، أو تكبرها ، أو تصغرها .. إلخ . ولذلك فقد كانت المرآة عندهم ، وفى الأغلب الأعم من نصوصهم ، رمزًا للمحاكاة الفارغة والظلال العابرة ، فضلاً عن الزيف والخطأ .




(٥٣)
خادمة اغريقية تقدم لسيدتها مرآة محدبة. (تفصيل) اليونان من القرن الرابع قبل الميلاد

ولم تكن نظرة العلماء إلى هذه المسألة مختلفة كثيرًا عن نظرة هؤلاء الفلاسفة . فابن الهيثم مثلا يستخدم لفظ « الأغلاط » صراحةً ، بل ان الجزء الثانى من كتابه « المناظر » بكامله ، وهو المؤلف من الأربع مقالات الأخيرة ، يتناول أغلاط المرايا الأساسية : المرآة المستوية ، المرآة الكرية ، المرآة الاسطوانية ، المرآة المخروطية ، محددًا هذه الأغلاط بطريقة رياضية هندسية ، ومستبعدًا وجود ما يمكن اعتباره مرآة معصومة من الخطأ ، فنراه يبحث بحثًا مستفيضًا فيما ينشأ عن هذه الأنواع من المرايا من صغر « الخيالات » (أى

صور المُبصَرات بالانعكاس) ، وعظمها ، وانقلابها ، ونكوسها ... إلى آخر هذه الاصطلاحات الخاصة به ، التى تدل على « أغلاط » المرآة .

ويكفى أن نشير ، على سبيل المثال ، إلى تلك الحالة التى عرضها باسهاب فى « المقالة السادسة » ، وهى اختلاف الخيالات فى البصر وفى المرايا الكرية المقعرة بحسب اختلاف مواضع المبصرات ، لدرجة أن ترى للمبصر الواحد خيالاً ، وخيالا آخر ، وخيالاً ثالثًا ، وخيالاً رابعًا . وينص صراحة على أن الخيالات الأربعة للمبصر المستقيم التى يدركها البصر تكون مقعرة بالنسبة إلى مركز البصر . وهو فى نهاية بحثه لهذه الحالة وبعد استخدامه لبيانها البراهين والنظريات والأشكال الهندسية يلخص النتيجة التى يريدها حيث يقول : « فقد تبين مما بيناه فى هذا الشكل أن الخط المستقيم قد يدركه البصر فى المرايا الكرية المقعرة مقعرًا ، وأن الخط المحدب قد يدركه البصر فى هذه المرايا مقعرا ، وأن الخط المستقيم قد يكون له فى هذه المرايا عدة صورة مقعرة . وذلك ما أردنا أن نبين » (٦١) . على هذا المنوال نهج ابن الهيثم لبيان تقوس خيال المبصر المستقيم واختلاف تقوس الخيالات المختلفة التى يمكن إدراكها بانعكاس الضوء من مواضع مختلفة من السطح الكرى للمرآة .

وقد جذبت ظاهرة أغلاط المرايا انتباه علماء البصريات والمرآويات فى أوروبا ، الذين اطلعوا على كتاب « المناظر » لابن الهيثم ، وخاصةً الجزء الثانى منه ، سواء فى الأصل العربى أو فى ترجمته اللاتينية التى قام بها رزنر Risner عام ١٥٧٢ ، وكانت بعنوان « الذخيرة فى الأوبطيقى للهازن » Opticae Thesaurus Alhazeni . فإلى جانب لفظ « الغلط » استخدم لفظ آخر كمرادف له هو « الزيف » ، فاعتُبرت المرآة رمزًا للزيف speculum est symbolum falsitatem ، وكذلك لفظ ثالث كمرادف لهما هو « الخداع » .

أما فى القرن السابع عشر فقد حلّ لفظ « المغالطة » محل لفظ « الغلط » ، فأُستبدل بالتعبير اللاتينى DE ERRORIBUS SPECULORUM ، أى « فى غلط المرآة » ، التعبير اللاتينى التالى : DE FALLACIA SPECULI ، أى « فى مغالطات المرايا » .

على أن كتاب « المناظر » لابن الهيثم لم يقتصر تأثيره على العلماء الأوربيين فقط ، بل أثر كذلك على الشعراء . فقد أفاد منه الشاعر الفرنسى جان دى مونج Jean de Meung (١٢٤٠ – ١٣٠٥) فى نظمه الجزء الثانى من « رواية الوردة » Roman de la Rose (١٢٦٥ – ١٢٨٠) ، إذ نجده يشير صراحة إلى ما سبق أن أوردناه من أغلاط المرايا

الكرية المقعرة فى « المقالة السادسة » من « كتاب النظرات » **Le Livre des Regardz** على حد تعبيره ، أى « المناظر » .

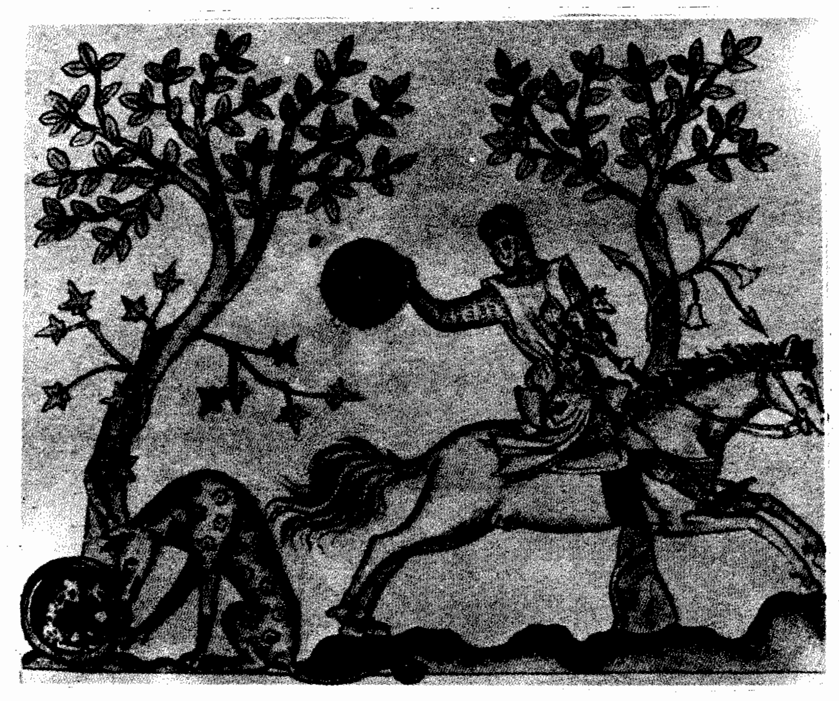
وإذن فالأغاليط أو المغالطات الناشئة عن المرايا المختلفة ، والتى أثارت فلاسفة مثل أفلاطون وأبوليوس ، قد صيغت صياغات رياضية مع براهين هندسية ، وأخذت شكل النظريات عند إقليدس وإيرون السكندرى وابن الهيثم وفتلو . فعلم المرآويات ، سواء بالنسبة إلى علماء الرياضيات أو الفلاسفة أو الشعراء ، هو علم الوهم والخيال والخداع . (ومن الجدير بالملاحظة فى هذا الصدد أن ابن الهيثم يبدأ بعض براهينه بقوله : « ونتوهم سطحًا خارجًا من خط م ح ف ... إلخ ») [٦٢] . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الأوهام والأغلاط والمظاهر الخادعة التى تصنعها المرايا الكرية المقعرة والمحدبة ، وكذلك المرايا المؤلفة من عناصر مستوية عديدة : طبيعية أو صناعية ، أدت فى كثير من الأحيان إلى نسج حكايات خرافية وإبداع أعمال فنية ، خاصة فى الرسم والعمارة ، فضلاً عن تلك المنظومة من الرموز والمجازات والتصورات التى حفل بها الأدب والتصوف والفلسفة .

إن لتجارب علماء النفس المحدثين على الحيوانات ، كالقرود خاصة ، التى تنخدع بصورها المنعكسة فى المرايا ، حتى أنها تحاول الامساك بها على أنها حيوانات أخرى غيرها (انظر ص١٥١ وص١٩٩) — نقول : إن لهذه التجارب أصولاً قديمة فى حكايات خرافية ، مثل تلك الحكاية التى وردت فى كتاب « كليلة ودمنة » لابن المقفع عن « الكلب الذى مرّ بنهر وفى فيه ضِلَع (عظام الجنبين) فرأى ظلها فى الماء فأهوى ليأخذها ، فأتلف ما كان معه ولم يجد فى الماء شيئًا »[٦٣] . أو حكاية « ملك الأسود والمرآة » . والمرآة فى الحكايتين مرآة طبيعية هى الماء : ماء النهر فى الأولى وماء البئر أو الجب فى الثانية ، حيث لا يفطن الحيوان إلى أن صورته المنعكسة أمامه إنما هى هو .

ولكن كانت هناك فى العصور الوسطى المسيحية حكاية خرافية أخرى ، أهم من السابقتين ، إذ أرجعت انخداع الحيوان إلى أول « غلط » من أغلاط المرآة الكرية المحدبة ، ألا وهو تصغيرها لصورة الجسم المنعكسة على سطحها ، كما جاء فى القضية ٢١ من كتاب إقليدس وفى « المقالة السادسة » من كتاب ابن الهيثم . والحكاية باختصار هى حكاية اختطاف أحد الفرسان لوليد نمرة . وحين اكتشفت اختفاءه ، جرت وراء المختطف الذى ألقى لها بمرآة كرية محدبة . فلما رأت فيها صورتها مصغرةً ، ظنت أنها هى وليدها الصغير ، فتوقفت عن ملاحقة المختطف . وعلى هذا ، يتمثل انخداع النمرة فى اتخاذها المظهر على أنه الحقيقة والصورة على أنها الأصل .



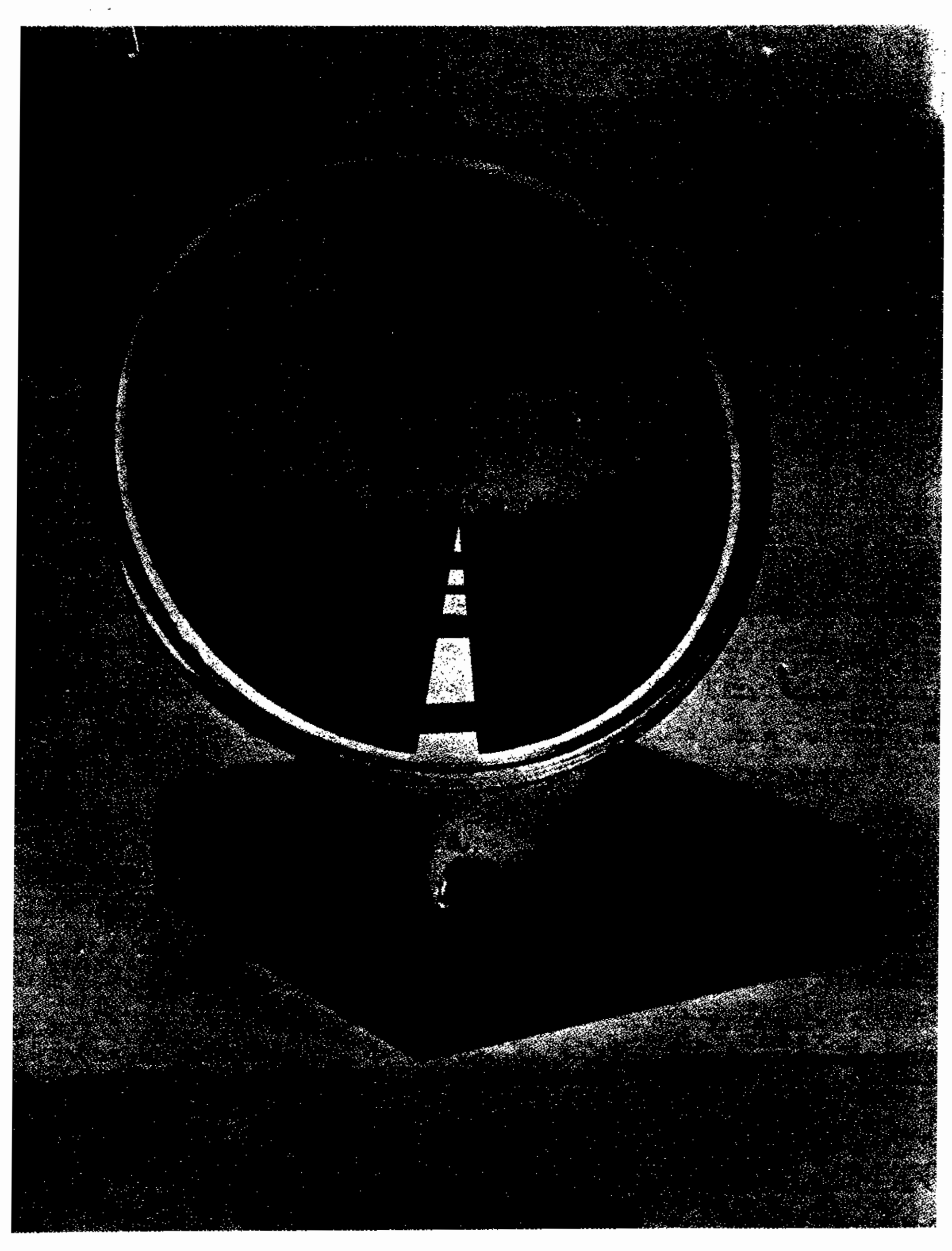
(٥٤) رسم يبين « الأسد ينظر إلى ظله فى الماء الذى فى الجب »
من حكاية « ملك الأسود والمرآة » فى كتاب « كليلة ودمنة » لابن المقفع



(٥٥) رسم يبين عملية اختطاف النمر ، ١٢٦٠ ، مكتبة ميونيخ

ولو علقنا مرآة كرية محدبة فى مكتبة أو غرفة ، فإن كل ما فى المكتبة من كتب وكل ما فى الغرفة من أشياء وأشخاص ، ينعكس فى داخلها مختصرًا موجزًا ، ولو وضعناها فى حديقة ، فسوف تجعلنا نرى الأشجار كلها والورود كلها مجتمعةً مختزلة . فكأن اللامتناهى فى الصغر يستقطب اللامتناهى فى الكبر . والمرايا الجانبية فى السيارات هى مرايا محدبة ومقببة بقدر ضئيل للغاية ، لكى تعكس – مسترجعةً أمامنا – أكبر قدر من الطريق الذى نقطعه ويمضى من خلفنا . وقد استخدم الرسام فان ايك ، شأن كثيرين غيره ، هذه المرآة المحدبة المقببة فى لوحته « زواج أرنولفينى » . فالمرآة المعلقة على حائط الغرفة الخلفى « تُصغّر » كل ما نراه فى الغرفة : أرنولفينى وعروسه الواقفين فى وسطها ، السرير المرتب ذا الفراش الأحمر فى جانب منها ، والبوفيه بما عليه من حبات فاكهة متناثرة ، ونافذة يدخل منها ضياء فى الجانب الآخر ، وعلى أرضيتها الخشبية سجادة وشبشبين وكلب صغير ، ومن سقفها تتدلى نجفة كبيرة بشمعة واحدة مضاءة ، فضلاً عما فيها من درجات متفاوتة من الظلمة والنور ، بل إنها ، أى المرآة ، لتضيف إلى ما نراه ، فتكشف المحجوب عنا ، إذ تُرينا البقية الباقية من سقف الغرفة والنافذة والبوفيه كاملاً ، وكذلك ترينا شاهدين يقفان من الأمام فى مواجهة العروسين ، أحدهما هو بالتأكيد الرسام نفسه ، كما يثبت ذلك ما هو مكتوب على الحائط فوق المرآة مباشرة Johannes de Eyck fuit hic ، أى « يوهانيس دى ايك موجود هنا » (فى المرآة) ، بتاريخ ١٤٣٤ . هذه الرموز والشخوص والأشياء والظلال التى تحتويها اللوحة نراها مستدمجة كلها فى مكان مختصر مختزل ، هو نفسه رمز ومجاز ، هو هذه المرآة المحدبة المقببة ، ذلك أن إطارًا يحيط بها كالتاج مؤلفًا من دوائر ، مرسوم فى كل دائرة منها مرحلة من مراحل حياة السيد المسيح وموته ، تمر فيها وتمضى كما لو كانت تمر وتمضى على سطح كرة كونية . إنها باختصار كون أصغر .

كذلك استعان الفنانون بالمرآة المحدبة فى رسم الصور الشخصية أو الذاتية . نذكر منهم على سبيل المثال الرسام الإيطالى فرانسسكو ماتزولى المعروف باسم البارمسان Le Parmesan (١٥٠٤ – ١٥٤٠) . فقد رسم صورته فى هذه المرآة المحدبة على مستويين مختلفين : فيده اليسرى – التى صارت يدا يمنى – تتقدم إلى الأمام حتى حافة المرآة ، ورأسه تتراجع إلى الوراء حوالى ٢٥ سنتيمترًا . فتكون النتيجة هى انعدام



(٥٦) مرآة جانبية للسيارة ، ألان أركانجلو ١٩٦٦

التناسب بين الوجه واليد الضخمة على نحو يثير العجب ، ذلك أن الوجه ذا الملامح الأنثوية لا يمثل خروجًا عن الحجم المألوف للوجوه ، وإنما هى اليد التى تبدو ومكبّرةً عملاقة ، فيظهر الوجه - بالنسبة لها - مصغّرًا .

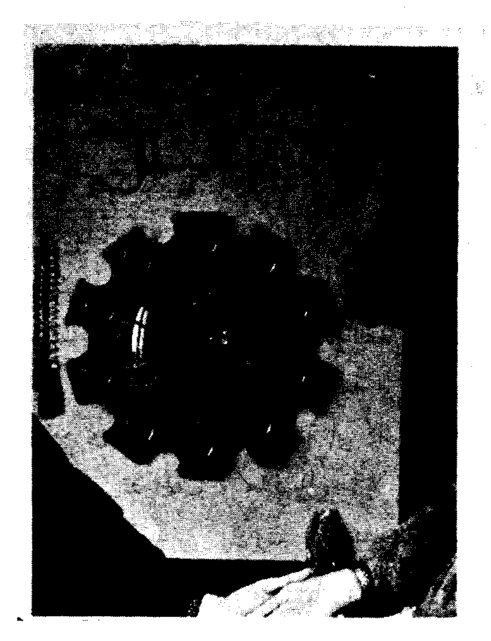
ولكن أيًا ما كانت الانعكاسات ، فثمة شيء من السحر فى تحول أشكال الكائنات والأشياء بالرد والاختزال ، يرتبط بضرب من التفكير الميتافيزيقى والصوفى عميق . نجده عند متصوف كابن عربى حين ينظر إلى الإنسان على أنه هو « المختصر الشريف للكون »[٦٤] ، وأيضًا عند ليبنتز فى كلامه عن المونادة و الذرة الروحية التى تعكس فى داخلها الكون الأكبر كله . وهذا الكون لا يظهر فقط فى تلك المرآة التى يصنعها الإنسان ويقيمها ازاءه ، وإنما يمكن أن يظهر أيضًا فى جسم طبيعى مفتوح على الطبيعة . هذا الجسم هو الزئبق ، ذلك المعدن السائل الذى يأخذ ، مثل قطرة الماء ، بكثافته وثقله أشكال مرآة كرية محدبة . فلو وضعنا كتلة كبيرة من الزئبق ، الذى هو ماء من معدن ، تحت السماء الصافية ، فسوف نرى فيه رؤية واضحة الأفق كله بجميع أجزائه وجميع موجوداته . أما إذا جزّءنا هذه الكتلة الكبيرة من الزئبق إلى أجسام كرية متفاوتة الأحجام ، (حتى أن أصغرها لا نراه إلا بالعدسة المكبرة) ، فان كل جسم منها ، سواء أكان كبيرًا أم صغيرًا ، سوف يتضمن الأفق كله على نفس النحو وفى نفس الوقت . فهذه « الحُمّصة » الفضية الحية ، أو هذه الذرة الرجراجة من الزئبق ، التى تبلغ من الصغر حدًا قد لا تراها معه العين المجردة ، تحتوى ، مثلها مثل ذرة ليبنتز الروحية ، على كون كامل .

على هذا النحو ، يُتخذ غلط المرآة الكرية المحدبة ، الذى يتمثل أولاً وأساسًا فى تصغير صورة الجسم ، مثلاً لبيان تجلى أو انعكاس الكبير فى الصغير ، أو لبيان كيف يمكن المنمنمات الصغيرة (المخلوقات) أن تكشف اللامتناهى فى الكبر والعظم (الكون ، الله) فنعرفه من خلالها ، أى « فى مرآة فى لغز per speculum in enigmate » بتعبير بولس الرسول . كما نتبين نحن من هذا المثل كيف أمكن اجتماع علمى البصريات والمرآويات مع التصوف والميتافيزيقا ، ناهيك عن اجتماعهما مع الفن والأدب .

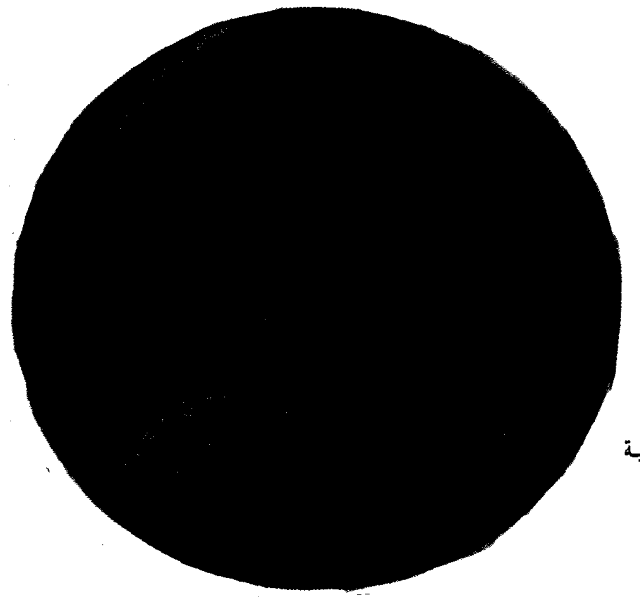
أما أغلاط المرآة الكرية المقعرة فلما كنا قد أشرنا إليها من قبل وبشيء من التفصيل عند وورم وديلابورتا وإقليدس وابن الهيثم وغيرهما ، فحسبنا هنا أن نسترجع فقط وعلى سبيل التذكرة أهم هذه الأغلاط . فأولها وأهمها هو تكبير صورة الجسم ، فيبدو الاصبع مثلاً فى حجم ذراع . وثانيها تعدد الصورة حتى تصل إلى ثلاث صور وأربع صور ،



(٥٧) زواج أرنولفيني
فان ايك ، ١٤٣٤



(٥٨) زواج أرنولفيني
(تفصيل) فان ايك ، ١٤٣٤

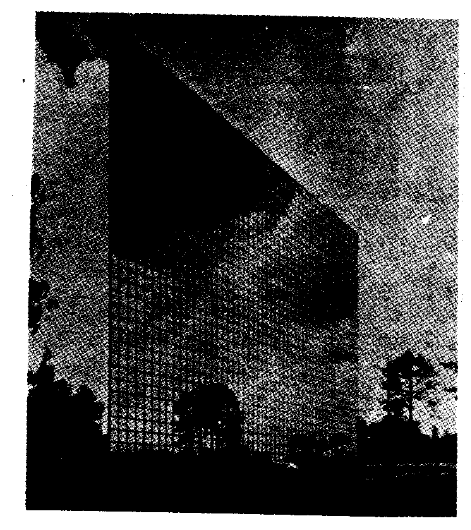


(٥٩) صورة شخصية
البارمسان ١٥٢٣

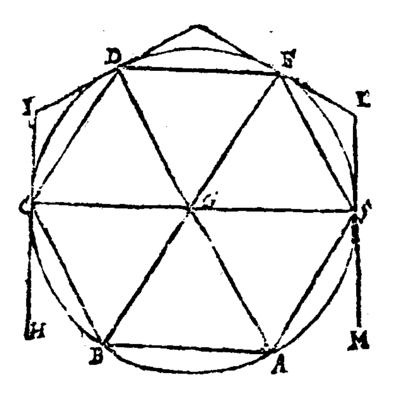
ان كان موضع الجسم قريبًا من مركز المرآة . أما إذا بَعُد عنه فإن الصورة تنقلب أو تنعكس ، فتظهر القدمان فى أعلاها والرأس فى أسفلها . فضلاً عما تصنعه هذه المرآة من أشباح وأطياف تخرج عن سطحها فتبدى طائرة فى الهواء . ولكن على الرغم من صياغة هذه الظواهر البصرية والأغلاط صياغات رياضية والبرهنة عليها هندسيًا ، مما يجعل منها علمًا دقيقًا ، فإن حكايات خرافية عديدة قد نشأت عنها .

وأما أغلاط المرآة المستوية فقد عرضنا لها أيضًا ، خاصة انقلاب الصورة جانبيًا ، فيكون الجانب الأيمن منها جانبًا أيسر وبالعكس ، وتعدد الصورة إذا ما كان الجسم قائمًا بين مرآتين . غير أن هذا الفعل – الغلط الأخير يمكن أن يظهر بشكل أقوى وأوضح فى مرآة مستوية واحدة مركبة من عدة مرايا مستوية ، تمس حافة الواحدة منها حافة الأخرى داخل دائرة مقفلة أو دائرة مفتوحة . فإذا ما وقف شخص فى مركزها ، رأى صورته تضّاعف وتتعدد إلى ما لا نهاية . هذه المرآة المستوية المركبة ، والتى تحدث عنها كل من إقليدس وايرون السكندرى وليوناردو دافنشى وديلابورتا ، كانت تسمى باسم المرآة المسرحية ، لأنها أشبه بالمسرح متعدد الجوانب . والشخص الواحد يشاهد نفسه على سطحها كما لو أنه « فرقة أو جوقة » ، كما قال إيرون ، أو على أنه « شعب » كما قال سينكا ، أثناء تناوله لظاهرة قوس قزح . وتلك فى الحقيقة هى الأصول القديمة فى علم البصريات وعلم المرآويات لما نراه فى الأفلام السينمائية من حيل تقوم على تعدد الصورة وتكرارها .

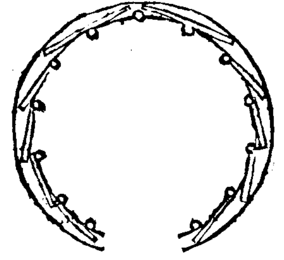
غير أن هذه المرآة المستوية المركبة من مرايا كثيرة ، لا تأخذ شكل الدائرة فقط ، على نحو ما نجدها عند إقليدس وديلابورتا ، بل تأخذ كذلك أشكالاً أخرى مختلفة ، كالمرآة ثمانية الأضلاع عند ليوناردو دافنشى ، أو شكل البيت الذى تتركب حوائطه الداخلية من مرايا مستوية تتبادل فيما بينها الصور تبادلاً تتكرر معه إلى ما لا نهاية ، كما قال لوكريتيوس ، أو حتى شكل ذلك المعبد الذى قيل أن نيرون كان قد بناه لربة المصائر (فورتونا) من مواد وأعمدة لامعة تعكس كل ما يجرى ويقع خارجه . وتلك هى أيضًا الأصول القديمة لأسلوب من أساليب العمارة الحديثة ، وهو الذى يتمثل فى ناطحات السحاب والأبراج ذوات الواجهات اللامعة ، حيث نرى عليها انعكاسات شتى متفاوتة الألوان ومتباينة الأحجام ومتعددة الأوضاع ، وتتحول بلا توقف على مدار الساعة والفصول . فإلى جانب العالم الواقعى الماثل هناك أمام هذه البنايات المرآوية ، نجدها تقدم لنا ، على سطوحها الصقيلة ، عالمًا آخر قرينًا ، لا واقعيًا ولا ماديًا ، قوامه أوهام

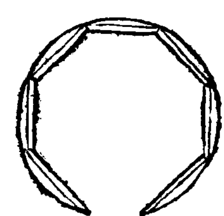


(٦٠) بناء مرآوى



(٦١) مرآة مسرحية ، ديلابورتا





(٦٢) مرآة مسرحية ،
اقليدس القضية ١٤



(٦٣) ثلاثة أشخاص فى مرآة مسرحية

وخيالات لا حصر لها ، تتراقص وتتمايل وتهتز كما لو كانت على صفحة مياه جارية فى نهر .

وللحصول على تعدد الصورة لا يلزم بالضرورة استخدام مرآة مستوية مركبة ، نصنعها ونقيمها على أى شكل من تلك الأشكال السابقة ، وإنما يمكن أيضًا الحصول عليه مصادفة وعرضًا ، إذا ما تهشمت مرآة مستوية وتكسرت إلى قطع وشظايا عديدة . وعلى قدر قطع المرآة تكون صور الجسم الواحد المنعكسة فيها . فلكل قطعة صورة خاصة بها مماثلة للأخريات . وقد استعار القديس توما الأكوينى (١٢٢٥ - ١٢٧٤) هذه القضية من مجال البصريات ، لكى يوضح بها سرا من أسرار الكنيسة ، هو سر القربان المقدس . فجسد المسيح (لا بالمعنى الفيزيقى ، وإنما بالمعنى الروحى ، أى من حيث هو « جسد مجيد » ، أى جسد روحانى ») يسرى كله وبأكمله فى كل كسرة من الخبز المتكثر » ، مثلما تنعكس الصورة كلها وبأكملها فى كل قطعة من قطع المرآة « المهشمة » . واستخدام الخبز فى العبادة يصل إلى قمته في الإفخارستيا Eucharistie (التسبيح والشكر) : فبعد ما « كثّر » يسوع الخبز مستعملاً حركات طقسية (متى ١٤ : ١٩) ، يأمر رسله ، أثناء العشاء السرى ، بتكرار هذا العمل الذى بواسطته جعل من الخبز جسده الذبيح وسر وحدة المؤمنين (١ كورنتس ١٠ : ١٦ - ٢٢ ، ١١ : ٢٣ - ٢٦) . ولاشك أن القديس توما باستعارته هذه القضية من مجال البصريات واتخاذها مثلاً توضيحيا فى كتابه « الخلاصة اللاهوتية » يقرر أمرًا كان معروفًا فى عصره على نطاق واسع . ولذلك ، نرى مارتن لوتر (١٤٨٣ - ١٥٤٦) يقدمه بدوره على أنه أحد التعاليم الكاثوليكية الشائعة ، فقال : « فى السابق كنا نتعلم تحت سلطة البابوية أن المرآة لو تهشمت إلى ألف قطعة ، فسوف تظل مع ذاك الصورة كاملة فى كل قطعة قطعة ، وهى الصورة التى كانت لا تظهر أولاً ، أى قبل التهشم ، إلا فى مرآة كاملة . فهاهو ذا وجه واحد ينعكس فيها ، ومع ذلك فإننا نلقى فى كل القطع نفس الوجه وبأكمله . كذلك الأمر بالنسبة إلى المسيح ، فهو موجود وجودًا شاملاً فى الخبز والخمر معًا ، لأن الله إن كان قادرًا على جعل الوجه الواحد يظهر كاملاً وفى نفس اللحظة فى ألف قطعة ، قادر أيضًا على جعل الجسد الواحد للمسيح يسرى فى الخبز والخمر على نحو أكثر سهولة من تجليه فى المرآة »[٦٥] . إنها إذن لعبة الانعكاسات الروحية والبصرية مع المرآة المهشمة والخبز المتكثر ، التى تكرر إلى مالانهاية جسد المسيح وصورة المرآة ، مما يقوم كدليل آخر على اجتماع علم البصريات مع التصوف ، والخيالات المرئية مع الأسرار الروحية المقدسة .



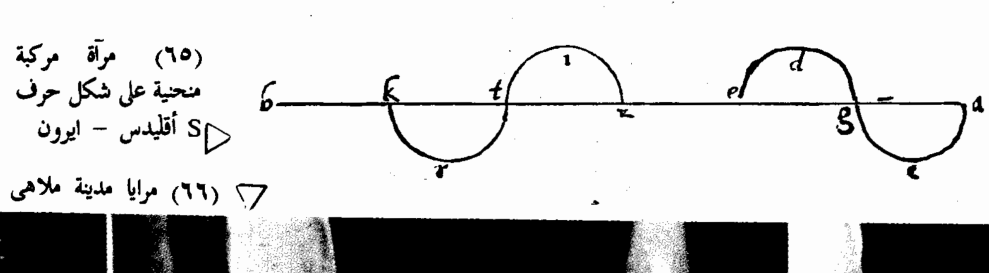
(٦٤) أورسون ويلز وريتاهوارث منظر من فيلم (سيدة من شنغهاى)

ومثلما كانت هناك مرآة تتركب من عناصر مستوية ، فكذلك كانت هناك مرآة تتركب من عناصر منحنية . فقد تكلم إقليدس (القضية ٢٩) عن مرآة مزدوجة على شكل الحرف اللاتينى S تجمع بين أفعال المرايا الكرية المحدبة والمقعرة معًا ، قال : « نستطيع أن نصنع مرآة تظهر فيها وجوه كثيرة : بعضها أكبر والبعض الآخر أصغر ، بعضها أقرب والبعض الآخر أبعد ، بعضها تظهر فيه الجوانب اليمنى يمنى والجوانب اليسرى يسرى والبعض الآخر تظهر فيه الجوانب اليسرى يسرى والجوانب اليمنى يمنى » . ولما كان اقليدس معنيا بالصياغة النظرية المجردة وحدها ، سواء بالنسبة إلى هذه القضية أو غيرها ، فإن ايرون السكندى هو الذى قدم ، فى كتابه الحيل ، التطبيق العلمى لهذه المرآة المركبة المنحنية : تقعيرًا وتحديبًا . ثم مالبث أن انتشر صنعها واستخدامها فى غرف العجائب ومتاحف المرايا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، حتى وصل الأمر إلى مداه الآن فى مدن الملاهى ، حيث نجد هذه المرايا تقدم ، مع غيرها ، صورًا للانسان تتشكل وتتحول إلى مالا نهاية : معدولة ، مقلوبة ، مصغرة ، مكبرة ، مضغوطة ، منداحة ، مفلطحة ، مستطيلة ، ممسوخة .. الخ[٦٦] .

هذا العالم من الصور المتحركة والخيالات العابرة الذى تصنعه أغلاط المرايا وأفعالها ، أصبحنا لا نراه فى غرف العجائب ومعارض المرايا ومدن الملاهى فقط ، بل بتنا نعيشه واقعًا يوميًا حيًا ، من خلال دور الخيالة ، والأجهزة المسماة بأجهزة « الرؤية عن بعد »

كالتليفزيون . وقديمًا ، فى القرن الأول الميلادى ، أدرك أوفيد ذلك ، حين قال : « ليس فى الكون كله ثمة شيء ثابت ، فكل شيء فى تغير مستمر يسيل كالماء ، واشكال الكائنات عارضة »(٦٧) . أما الآن ونحن على مشارف القرن الحادى والعشرين وبعد ثورة الاعلام والمعلومات وغسيل المخ وبث الصور التليفزيونية عبر الأقمار الصناعية إلى أى مكان فوق سطح كوكبنا ، فقد أصبح ممكنا ابتداع عالم من الخيال يسمى « الحقيقة الوهمية » Virtual reality والمقصود به فن صناعة « عالم من الصور » ، يمكن أن يظهر لنا وكأنما قد حل محل « الواقع » ، أو هو بالأحرى « واقع لا واقعى » ، يجرى ابتداعه بالكمبيوتر ، حتى يبدو لحواسنا أكثر حقيقة من الحقيقة . ولعل فيلم « جوراسيك بارك » الذى عرض ديناصورات تتحرك من اختلاق أجهزة الكمبيوتر ، أن يكون إيذانًا بعصر جديد يمكن أن يصير الناس فيه أسرى عالم من الخيال والأوهام لا مقابل له فى الواقع .

ومثلما يستخدم هذا العالم الوهمى الذى هو من خلق العلم المعاصر لأغراض سلبية كالتضليل والخداع والتحذير ، يستخدم لأغراض إيجابية مثل « تجسيد الأفكار » بواسطة الصور الكمبيوترية و« تصور بدائل » كان يتعذر التوصل عليها . ولكن الذى لاشك فيه أن المتفوقين تكنلوجيا وحدهم الذين ينفردون بامتلاك أسرار استخدامه فى الحالتين على السواء ، أى إن سلبًا وإن إيجابًا ، مما يترتب على ذلك زيادة سيطرة أقلية على مقدرات البشرية . وهذا هو ما قد التفت إليه أحد المفكرين السياسيين ، وهو الأستاذ محمد سيد أحمد ، حين قدم تحليلاً سياسيًا للنظام العالمى الجديد الذى يختلف نوعيًا عن النظام العالمى السابق : ثنائى القطبية ، قال وهو يستعين بمجاز المرآة لبيان فكرته : « إننا بصدد نوعية جديدة من « الازدواجية » بين عالمين وكأنما هناك « مرآة » تفصل بينهما .. العالم الأول (المتقدم) يرى الآخر ويتابع عبر « المرآة » كل حركة منه ، وهكذا تتاح له فرصة التلاعب بمقدرات من هو على الجانب الآخر من المرآة (عالم التخلف) دون ما حاجة إلى اتصال مباشر . وبمقتضى آلية هى أشبه بـ« الريموت كنترول » . والعالم المتخلف (وقد لا يكون متخلفا ، بل فقط أقل تقدمًا) لا يرى غير صورته هو معكوسة فى المرآة ، ولا يقدر على النفاذ إلى ما يجرى خلفه ، ويجهل الآليات التى يجرى بها التحكم فى مصائره ، فتأتى ضرباته المقابلة عشوائية .. مسببة ، فى أكثر الأحوال ، مردودًا عكسيا »(٦٨) ، إذ لما كانت هذه الضربات موجهة إلى أشباح وأوهام ، فهى غير موجعة وغير فعالة ، وبالتالى تثير الاحباط أكثر مما تدفع إلى التقدم والثورية .



(٦٥) مرآة مركبة منحنية على شكل حرف S ◁ أقليدس - ايرون

▽ (٦٦) مرايا مدينة ملاهى

ولكن الأمر هنا لا يقتصر على السياسة فقط ، أى على عالم متقدم صانع للصور ، قادر على « اجتياز » المرآة (رمزًا للقدرة التكنولوجية الخارقة التى تتيح له النفاذ « عبر » المرآة ورؤية ما يقوم خلفها على الجانب الآخر) ، وعالم متخلف يتعامل مع الصور المنعكسة على سطح المرآة ، سواء تلك التى صنعها له العالم الأول أو تلك التى يسقطها من داخله على المرآة ، فيأخذها على أنها حقائق ، وإنما الأمر يمتد ليشمل الوجود عامة والوجود الإنسانى خاصة . فالإنسان ، فى العالم المتخلف وفى العالم المتقدم على السواء ، إنما « يوجد » فى عالم من الصور . فما هو هذا العالم من الناحية الأنطولوجية ؟

أنطولوجيا الانعكاس :

ما هى الصور المنعكسة على صفحة المرآة ؟ . بعبارة أخرى ، ما هو هذا الشىء الذى يسمى بوجه عام : انعكاس المرآة ؟

لا شك أن كل إنسان يعرف ، من خلال تجربته اليومية ، شيئًا ما عن هذه المسألة ، ومع ذلك فإن صياغة هذه المعرفة صياغة دقيقة ليست ، كما يبدو لأول وهلة ، أمرًا سهلاً . صحيح أننا نستطيع — وبسهولة — التماس مثل هذه الصياغة الدقيقة من العلم : علم البصريات عمومًا وعلم المرآويات خصوصًا . فهناك نظريات فيزيائية خاصة بالظواهر البصرية تحدد — بوسائل بالغة الأحكام — قوانين انكسار الضوء على الأجسام اللامعة ، وارتداده من على أوجه الأشياء العاكسة ، وما يترتب على ذلك من آثار بصرية . ولكن المسألة ، وهى انعكاس الصور على سطح المرآة ، ليست علمية فقط ، وإنما هى تمس أيضًا ما ينطوى عليه إدراكنا الحسى من فهم أنطولوجى سابق ، ذلك لأن الإنسان حينما يدرك صورة فى مرآة ، نراه يفرق على الفور بين هذه الصورة المنعكسة وبين الشىء الذى هو أصل لها ، فيصف الشىء ذاته ، أى الأصل ، بأنه « واقعى » والصورة بأنها « لا واقعية » . هنا وفى هذه اللحظة فقط ومن خلال هذين التصورين الأنطولوجيين : واقعى ولاواقعى ، تخرج المسألة من نطاق العلم لتدخل ضمن نطاق الأنطولوجيا ،

وفى هذا الجزء من هذا الفصل لن نتناول الانعكاس وما يتعلق به من ظواهر كالظلال والخيالات .. إلخ من وجهة نظر العلم الوضعية ، وإنما من زاوية الأنطولوجيا . ولذا ، فإن تساؤلنا هنا إنما هو فى جوهره تساؤل عن « حقيقة » هذا « المظهر » أو « الخيال » ، أى عن « واقعية » هذا « اللاواقع » ؟ . فما هو هذا التناول الأنطولوجى ؟[٦٩] .

إن أشياء الطبيعة هي من الكثرة والتنوع بحيث يصعب حصرها جميعا . هذا ما تكشف عنه أية نظرة عابرة . ولكننا مع إمعان النظر ، سرعان ما نتبين أن هذه الأشياء التى لا يبلغها الاحصاء ليست اشتاتًا مشتتة ، بل إنها لتنتمى إلى مجالات تنتظمها وتصنفها أجناسًا أجناسًا وأنواعًا أنواعًا : مثل مجال الجوامد ومجال الكائنات الحية ، أو مجال الحيوان ومجال الإنسان ، أو مجال ما تصنعه يد الإنسان وما يبدعه عقله . وإذا كانت الأشياء تختلف باختلاف المجال الذى تنتمى إليه ، فإنها لا تظهر إلا مرتبطة بعضها ببعض ، أو متوقفا بعضها على البعض ، فى ذلك الواقع الذى يحتويها كلها . فالجمادات التى تجتمع فى « مجموع » أو « كل » totum واحد لاتقوم منفصلة فى جانب قبالة الكائنات الحية التى تجتمع بدورها فى « مجموع » أو « كل » واحد يقوم فى جانب آخر . كلا ، فما هكذا توجد الأشياء فى الطبيعة مصنفة على نحو ما تُصنف بضائع « البقال » على أرفف دكانه ، بل بالأحرى إنها لتتداخل وتأتلف – على ما بينها من اختلافات – فى محيط جامع حافل بالمعنى ، هو العالم . وحسبنا – بيانًا لهذه الحقيقة – أن ننظر إلى المسكن الإنسانى : فهناك الأرض كمسرح ، والمنازل كمأوى ، وهناك البشر بأدواتهم وعرباتهم ، والحيوانات الأليفة ، وهناك قبل كل شيء الجو ونور السماء . فهذه الأشياء تؤلف مجتمعة « كلا » واحدًا ، إذ الكل هو المجموع المؤلف ، أى الواحد الذى يحتوى الكثرة وينتظمها معًا .

نقول عن هذه الأشياء إنها « موجودة » ، وموجودة « على نحو واقعى » . غير أننا نلاحظ أن هذه الأشياء الواقعية إذا ما سقط عليها النور أو الضوء ، فانها تلقى بظلالها فى اتجاه معاكس لمصدر النور ، على هيئة بقع تتفاوت أحجامها وأشكالها بتفاوت أحجام الأشياء الأصلية وأشكالها . والظل فى نفسه لا يقل واقعية عن صاحب الظل . كذلك الأمر بالنسبة إلى الأشجار التى تقوم على ضفاف النهر ، فإن صورها المنعكسة على صفحة الماء واقعية مثلها . ولكن لو توقفنا عن النظر إلى الصورة نظرة علمية ، أى على أنها مجرد « ظاهرة » بصرية ، وأخذنا نتعرف فيها على « نسخة » من الشجرة أو « صورة » منعكسة لها ، لتبدى لنا بُعدٌ جديد يتمثل فى تلك التفرقة الأنطولوجية التى تنشأ بين الأصل والصورة ، أو بين الواقع واللا واقع .

ففى العادة نقول إن صورة الشجرة موجودة فى الماء وأنها تنتشر على صفحته . ومع ذلك ، فثمة فرق بين قولنا هذا وبين أن نقول إن خرقة القماش أو جذع الشجرة أو بقعة الزيت موجودة فى الماء وتطفو على سطحه . يتمثل هذا الفرق فى أن صورة الشجرة

وإن كانت موجودة فى الماء ، فإنها – على العكس من خرقة القماش أو جذع الشجرة أو بقعة الزيت – غير موجودة فى الماء أيضًا . فهى لا « تحجب » الماء مثلما تحجبه الأشياء سالفة الذكر ، فمن خلالها نراه ومن خلاله نراها . إن الصورة – بعبارة أخرى – لا توجد فى الماء على النحو الذى توجد عليه الأشياء المذكورة ، فهى ، أى الصورة ، توجد فى الماء بحيث أننا ونحن نراه نرى أيضًا واقعيتها . ألسنا نقول عنها : إنها ليست سوى صورة وفقط ؟ ألسنا نميز بين الشجرة الواقعية وبين نسختها فى الماء ، ولانخلط أبدًا بينهما ؟

وإذا كان أرسطو قد قال قديمًا : « إن الوجود ليتجلى على أنحاء شتى » ، فإن وصف هذا النحو من الوجود : أعنى وجود الانعكاس فى شىء واقعى ، وهو هنا صورة الشجرة فى الماء ، ليس بالأمر السهل . فلا جدال فى أننا نستطيع أن نرى عبر تلك الصورة التى لاتحول بيننا وبين رؤية الماء الواقعى . ولكن ، لو نظرنا إليها على أنها أثر من الآثار البصرية على الماء ، فلن تكون سوى حال من أحوال هذا الماء نفسه . وأما إذا نظرنا إليها على أنها مجرد « صورة » فلن تكون عندئذ سوى ممثل لشىء غير موجود « فى » الماء ، ومن ثم تكون الصورة عبارة عن لاواقع يظهر من خلال واقع هو الماء .

ولكن كيف يمكن هذا اللاواقع أن يغطى شيئًا واقعيًا دون أن يخفيه ويحجبه ؟ ، هل هو كلوح الزجاج الذى نراه هو نفسه ونرى فى نفس الوقت ما يقوم وراءه أو تحته من أشياء ؟ ، هل الصورة المنعكسة على الماء شبيهة بهذا اللوح الزجاجى الشفاف ؟ كلا على الاطلاق ، ذلك لأن لوح الزجاج الذى ننظر من خلاله إنما هو شىء واقعى مثله مثل الشىء الذى ننظر إليه والقائم وراءه أو تحته . وفى هذه الحالة لا نصنع تلك التفرقة بين الواقع واللاواقع . أما صورة الشجرة فى الماء فهى – على العكس من لوح الزجاج – ليس لها قوام واقعى . إنها مجرد نسخة واقعية لشجرة واقعية تقوم على حافة الماء . ومع هذا ، تنتشر الصورة اللاواقعية على السطح الواقعى للماء . فإذا كان هذا الانتشار لا يحجب سطح الماء ، فإن الصورة تتوقف بالضرورة فى وجودها وظهورها على حامل واقعى ، هو سطح الماء . وبعبارة أخرى نقول : إن الصورة من حيث هى ظاهرة واقعية تمثل شيئًا واقعيًا آخر وتوجد على نحو لاواقعى منظور ، إنما هى بحاجة إلى أساس واقعى كيما تظهر عليه كمظهر أو صورة .

فهى تحتاج إلى خطوط وأشكال وألوان واقعية حتى يمكن أن تمثل بواسطتها حدود الشىء القائم فى داخل الصورة وشكله وألوانه . على هذا النحو تصبح الخطوط والأشكال والألوان ثنائية البعد ، إن صح التعبير : فهى خطوط وألوان يعكسها الماء وهى « فى

نفس الوقت » حدود الشجرة المنعكسة صورتها فى الماء وألوانها ، أى أن البعدين هما بُعد الواقع وبُعد اللاواقع فى الصورة المنعكسة .

ومثلما تتوقف هذه الصورة على السطح الواقعى للماء ، تتوقف أيضًا على الأصل الذى يقوم على حافة الماء . صحيح أن لون الماء (مثل اللون المائل للزرقة لمياه البحار) قد يغير بلونه الخاص ألوان الشيء الأصلى المستنسخة صورته فى الماء ، فتبدو قاتمة أو غامقة بعض الشيء ، ولكن تبقى الصورة المنعكسة فى النهاية صورة تستنسخ الشيء ذاته . وعلى الرغم من اعتماد الصورة المنعكسة على الشيء الأصلى الذى ينعكس فإنها تفتح لنا عالمًا فريدًا من الوجود ، بمعنى أن نظرتنا تنفذ فى عالم اللاواقع . فالصورة المنعكسة هى بالنسبة لنا أشبه بنافذة تنفتح على بلاد غير واقعية وإن كانت مع ذلك مرئية .

إن الصورة المنعكسة على شيء واقعى كالماء والتى توجد على نحو لاواقعى ، تتميز عن الصورة المنعكسة فى الذهن ، من حيث أن الأولى يمكن رؤيتها بالعين ، بل ويمكن أن يراها أكثر من فرد واحد ، فى حين أن الثانية وإن كانت توجد هى ايضًا على نحو لا واقعى فإنها غير منظورة . فصورة زيد كما تنعكس على صفحة الماء ، يمكن أن أراها وأن أشير إليها ، بل يمكن أن يراها معى غيرى من الناس . أما صورتى عنه ، أى صورة زيد كما تنعكس فى مخيلتى ، فهى صورة غير محسوسة ، لاأستطيع أن أراها بحواسى أو أن أشير إليها قائلا : « ها هى ذى صورة زيد كما تتجلى فى خيالى » . فإذا كانت الصورة الأولى عبارة عن لا واقع منظور ، فإن الصورة الثانية لاواقع غير منظور .

ولسنا نريد أن نبحث هنا هذه الصورة الأخيرة وأمثالها ، ذلك لأن ما يهمنا فقط إنما هو الصورة المنعكسة فى شى واقعى ، وبخاصة ما فيها من بُعد لاواقعى ، فالإنسان يرى الصورة بوصفها صورة ، ويرى فى الماء الواقعى ظاهرة واقعية تحتوى فى داخلها على شيء « لاواقعى » ، ففى الماء يدرك الإنسان الأشجار القائمة على ضفاف النهر وسحب السماء ، ولكنه وهو يرى كل ذلك لا يذهب به الظن أبدًا إلى أن ما يراه إنما هو أشجار وسحب واقعية ، فهو يعرف أنها مجرد صور ، لها أساسا طابع المظهر ، أى اللاواقع . وعند بُعد « اللاواقع » هذا نحب أن نتوقف الآن لنلقى عليه مزيدًا من الأضواء :

إن المرآة التى كنا نتحدث عنها قبل قليل ، هى مرآة طبيعية تمامًا ، موجودة فى الطبيعة دون تدخل من جانب الإنسان ، وأعنى بها سطح الماء . فمنذ أن كانت الأرض أرضًا ، ونور السماء ينعكس فى البحار والمحيطات والأنهار والبحيرات والمستنقعات ، ومنذ ذلك

الوقت أيضًا والسحب وكواكب السماء المضيئة تترك آثارها ، فى الليل وفى النهار على السواء ، معكوسة على سطح المياه . والإنسان هو وحده من بين جميع الكائنات الحية الذى يرى فى هذه الآثار المعكوسة صورًا ، وهو وحده الذى يستطيع أن يفرق بين الماء الواقعى والأشياء اللاواقعية التى تقدمها له هذه الصور التى يعكسها الماء ، ولكن هناك ، غير الماء ، أشياء كثيرة تعكس الصور ، وتستنسخ أشياء البيئة المحيطة بنا فى صور تظهر على أسطحها اللامعة المصقولة . أغلب هذه الأشياء من صنع الإنسان : أوجه الكتل الرخامية أو البرونزية أو الذهبية ... المصقولة ، ثم ألوح الزجاج ، وأخيرًا المرايا المصنوعة من زجاج .

وقد تكلم افلاطون فى نهاية الكتاب السادس من محاورة « الجمهورية » عن المرآة الطبيعية (الماء) والمرآة المصنوعة (أوجه الأجسام المعتمة المصقولة اللامعة) على السواء ، وذلك فى سياق حديثه عن المراحل الأربع للمعرفة[٧٠] . لكن أفلاطون وهو يقدم مجاز المرآة ، أو تشبيه الرسام والشاعر بالمرآة ، فى الكتاب العاشر ، نراه يقصر الكلام على المرآة المصنوعة فقط ، ذلك لأن المنظور الذى قدم من خلاله هذا المجاز كان منظور الصنعة technè بالدرجة الأولى . فالصانع technitès أيًا ما كانت صنعته أو حرفته وأيًا ما كان أسلوبه فى الصنع ، هو الإنسان الذى يتم عمله باتقان وعلى أحسن وجه : الخزاف مع آنيته ، الحائك مع قطعة القماش ، الحداد مع حدوة الحصان ... إلخ . كل واحد من هؤلاء يصنع عمله ، وهو يصنعه على نحو أفضل (التجويد) كلما بذل فى صنعه وقتًا أطول وكلما بلغ فى فنه مرتبة المهارة والاتقان . فالنجار الذى يثابر – وبحذق – فى عمله يصبح نجارًا متفوقًا على الدوام . ومما لا جدال فيه أن معرفة الإنسان كيف تُصنع الأشياء قد أحرزت تقدمًا وتطورًا كبيرين فى إطار تقسيم العمل والتخصص . وعلى هذا ، فإن جاء إنسان وادعى أنه « يعرف صُنع كل شىء » فلن يكون فى حقيقة الأمر سوى إنسان « لا يعرف أى شىء » على الاطلاق . وها هنا يقدم لنا أفلاطون إنسانًا يعرف ألف صنعة ، فهو لا يصنع فقط عمله ، بل ويصنع أيضًا كل الأعمال ، ويستطيع أن يصنع ليس فقط الأشياء المصنوعة ، وإنما الأشياء الطبيعية كذلك . والحق أن اغفال الفرق بين الأشياء المصنوعة والأشياءالطبيعية يكفى وحده لكى ندرك أن ما يصنعه هذا الإنسان الذى يعرف ألف صنعة ليس صنعًا حقيقيًا ، ذلك لأن الأشياء الطبيعية تندّ عن قدرة الإنسان على الانتاج وإن كانت تؤلف الشروط الضرورية لكل إنتاج إنسانى .

ولكن من هو هذا الإنسان الذى قدمه أفلاطون والذى يدعى لنفسه القدرة على صنع كل شىء ؟ . انه فى نظر أفلاطون الفنان « ذلك لأن عمله لا يقتصر على إنتاج الأشياء المصنوعة فحسب ، بل انه يستطيع أن يخلق كل النباتات والحيوانات ، وكل الأحياء ،

فضلاً عن ذاته أيضًا ، وكذلك الأرض والسماء والآلهة والأجرام السماوية وكل ما فى باطن الأرض فى العالم السفلى ... ألا ترى أنك أنت ذاتك تستطيع خلق هذا كله على نحو ما ؟ ... إن أسرع الطرق لذلك هى أن تأخذ مرآة وتدور بها فى كل الاتجاهات . وسرعان ما ترى نفسك وقد أتيت بالشمس والنجوم والأرض وذاتك وكل الحيوانات والنباتات الأخرى »[٧١] .

مثل هذا الإنسان « يستطيع » إذن أن « يصنع » كل شيء عن طريق المحاكاة (المرآة) التى تستنسخ نسخًا من كل شيء . ولكن طالما أنه لا يستطيع أن يصنع سوى صور منعكسة فإنه لا يصنع أبدًا أى شيء واقعى على نحو ما يصنع مثلاً النجار سريرًا واقعيًا أو الحداد حدوة حصان واقعية أو الحائك ثوبًا واقعيًا ، فهو لا يصنع فى الحقيقة إلا « مظاهر » الأشياء وخيالاتها ، أى اللاواقع . ومن ناحية أخرى فإن المعرفة التى تنتج هذه الأشياء اللاواقعية إنما هى ذاتها معرفة ضعيفة وعقيمة ، لأن معرفة من هذا القبيل لا يمكن أن تضيف شيئًا إلى عالم الوجود الواقعى الفعلى ، ولا يمكن أن تخرج أى عمل يقوم بذاته . بل إنها لا تصنع شيئًا سوى خداعنا ، ولا تنتج إلا مظهرًا ، هو عبارة عن صورة لشيء وليس شيئًا مستقلاً .

من هنا كان ذلك النقد العنيف الذى وجهه أفلاطون إلى الرسامين والشعراء ، والذى كان ينطوى على حطّ واضح من قدرتهم : إذ أنهم لا ينتجون أى شيء واقعى ، وإنما هم لا يصنعون إلا صورًا ، وصورًا عقيمة لأشياء محسوسة . كما أنهم لا يدركون أن هذه الأشياء المحسوسة إنما هى بدورها نسخ تحاكى المثل التى تعد وحدها هى الوجود الحق .

وربما كانت أولى الملاحظات على نقد أفلاطون هذا أنه يسمى الإنسان الذى يستعمل المرآة صانعًا ، فى حين أننا نعرف أن صانع المرآة هو الذى يقوم بانتاجها من مواد خام كالبرونز والزجاج ، بأدوات معينة ووفق أسلوب معين . صحيح أن أفلاطون لم يميز – على الأقل فى سياق نقده سالف الذكر – بين انتاج الأشياء واستعمالها ، ولكن الشيء المؤكد هو أن من يصنع المرآة ليس هو من يقوم باستعمالها . ومع ذلك ، نرى أفلاطون ينظر إلى هذا الإنسان الذى يستعمل المرآة و « يدور بها فى كل الاتجاهات » على أنه إنسان يصنع شيئًا . ولا شك أن الإنسان العادى الذى يستعمل المرآة يدرك أن ما يظهر على سطحها اللامع ما هو إلا صورة وفقط . وهذا بالتأكيد ما لم يغب أيضًا عن ادراك أفلاطون . فإذا كان الأمر كذلك ، فما الذى دفعه إذن إلى أن يقدم لنا هذا الذى يستعمل المرآة على أنه صانع لأشياء هى محض « مظاهر » و « خيالات » ؟ . أغلب الظن أن

أفلاطون قد أراد بذلك أن يثير السؤال عن الطابع الأنطولوجى لهذا المظهر الذى تعكسه المرآة ، حتى يستطيع بالتالى أن يحدد وضع مثل هذا المظهر فى إطار السلم الأنطولوجى للموجودات ، وذلك وفقًا لمنظور الصنعة . فالصورة التى تعكسها المرآة نسخة من نسخة أخرى ، أى محاكاة للمحاكاة mimèsis mimèseos وكل من هاتين النسختين تكتسب معنى يختلف باختلاف درجة الوجود التى تحتلها كل منهما فى سلم الموجودات . فالشىء المحسوس الذى هو فى نفس الوقت شىء واقعى ، مثل السرير الذى يصنعه النجار من خشب واقعى ، ما هو إلا نسخة من حقيقة واقعية عليا هى حقيقة المثال . أما صورة السرير كما تعكسها صفحة المرآة أو لوحة الرسام فهى لا تحتوى على « سرير واقعى » بل على سرير لاواقعى محايث للصورة ومباطن لها .

وهنا تجىء ملاحظة ثانية ، يمكن إثارتها على النحو التالى : هل العلاقة التى تقوم بين الشىء المحسوس والمثال ، هى هى نفسها العلاقة التى تقوم بين الصورة المنعكسة والشىء الأصلى ؟ ، أليس الاختلاف بين المثال والشىء المحسوس « أكبر » و « أوسع » من ذلك الذى يوجد بين الأصل وصورته المنعكسة فى المرآة ؟ . إن العلاقة بين الصورة المنعكسة والشىء الأصلى علاقة تماثل ، بمعنى أن تكون الصورة نسخة دقيقة وأمينة من الشىء الأصلى . فاذا كانت الصورة فى الماء تُظهِر خمس شجرات ، فعندئذ يكون على حافة الماء خمس شجرات واقعية . وعلى العكس من ذلك يتصور أفلاطون العلاقة بين الأشياء المحسوسة والمثال : إذ يتصورهاعلاقة بين الواحد والكثرة . فمثال المنضدة يظهر فى هذه المناضد المختلفة الكثيرة التى نراها فى العالم المحسوس ، ولا نستطيع أن نستخلص من كثرة أى شىء محسوس كثرة للمثال الذى « تشارك » كلها فيه . أما الصورة التى تعكسها المرآة فهى على العكس تظهر من النسخ عددًا مساويًا بالضبط للأشياء الأصلية التى تقابلها فى عالم الواقع .

واضح من الملحوظتين السابقتين أن أفلاطون قد قدم لنا وصفًا لظاهرة الانعكاس يتمشى مع فكرة محددة لديه ، مستخدمًا فى ذلك المفاهيم التى تعينه على تفسير هذه الظاهرة تفسيرًا أحادى البُعد ، إن جاز هذا التعبير . ولذلك ، كان علينا أن نتجاوز هذا التفسير الأفلاطونى الذى يجعل الانعكاس من « الدنيوية » – أو على الأصح « الدونية » – فى درجة الوجود بحيث يصبح كل من يهتم به بعيدًا تمام البعد عن معرفة الحقيقة ونشرها . ومن ناحية أخرى ، يتعين علينا بوجه خاص أن نضع فى اعتبارنا دائمًا وبوضوح أننا ونحن ندرك أية صورة منعكسة إنما نكون على وعى بأن الأشياء التى تمثلها الصورة

فى المرآة ، لها طابع المظهر واللاواقع . هذا المظهر عبارة عن مظهر يمثل – بمعنى : ينوب عن – الحقيقة الواقعية ، ولا يدعى أنه هو الحقيقة الواقعية المباشرة . فنحن لا نخلط أبدًا بين الأشياء وبين نسخها البسيطة . صحيح أن المرء يستطيع أحداث مثل هذا الخلط عن طريق حيل ومؤثرات بصرية اصطناعية ، لكننا فى هذه الحالة لا نكون على وعى بادراك الصورة . وبعبارة أخرى نقول : إننا عندما نفهم الصورة على أنها مجرد صورة ، لا نتعرض اطلاقًا للخلط بين ما هو أصل وما هو نسخة من هذا الأصل .

إن الصورة التى تعكسها المرآة واقعية من حيث هى انعكاس ، وإن كانت تشتمل على « اللاواقع » فى وجودها كصورة . يتعلق هذا « اللاواقع » دائمًا بالأشياء الواقعية التى توجد خارج الصورة . فالمرآة تستنسخ « فى الصورة » ما هو موجود فى الواقع ، ولكنها لا يمكن بأى حال من الأحوال أن تستنسخ ما ليس له وجود فعلى . وعلى هذا ، فإن الصورة المنعكسة من حيث هى صورة ليست فحسب شيئًا واقعيا ينطوى فى بنيته على « اللاواقع » ؛ بل إن هذا « اللاواقع » ليحيل ، بما لا يقبل الشك ، إلى الأشياء الواقعية . ونحن جميعًا نألف ونعرف تلك الألوان من الإحالة التى تؤلف الطابع الخاص للمرآة من حيث هى شيء يستنسخ الصور ويعكسها . نسمى « اللاواقع » الخاص بالمرآة عالم الصور المنعكسة . وهو لا يعد شيئًا واقعيًا إلا إذا استطعنا الامساك به ، أو لمسه ، أو شمه ، أو تذوقه ، ولكننا نستطيع أن « نراه » ، أو على الأدق ، نستطيع أن « نراه فى المرآة » . انه – باختصار – مرئى ، وإن كان لا يوجد وجودًا فعليًا واقعيًا ، أو وجودًا ذا قوام مادى .

ولكن ، هل هناك حواس أخرى غير حاسة البصر تتيح لنا إدراك شيء غير واقعى ؟ . لا شك أن هناك ألوانًا من الهلوسة السمعية يمكن الإنسان أن يخبرها فى بعض الأحيان ، وخاصة فى حالات بعض الأمراض ، غير أن « المظهر » فى مثل هذه الحالات ، وهو الصوت الذى يسمعه الإنسان بحاسة الأذن ، إنما هو ببساطة مجرد احساس « ذاتى » يقوم فى داخل النفس ، ولا يقوم وسط الأشياء الواقعية فى العالم الخارجى ، أما الصورة المنعكسة على صفحة المرآة فهى على العكس مرئية وقائمة هناك فى الخارج ، يمكن أن يراها أشخاص عديدون ، بل ويمكن التحقق من صدق إدراكهم الحسى . فحاسة البصر إذن هى الحاسة الوحيدة التى تدرك « مظهرا » أو « خيالاً » يقوم فى العالم على نحو موضوعى .

إن رؤيتنا لعالم الصور المنعكسة تماثل رؤيتنا التى تتم من خلال « النافذة » وتختلف عنها فى آن معًا . فعالم الصور المنعكسة « ينفتح » على عالمنا الواقعى ، نُطِلُّ منه على هذا

العالم ويحيلنا إليه باستمرار . ولكن على الرغم من ذلك فإن هذا العالم لا ينفذ اطلاقًا إلى داخل العالم الواقعى ، فهو ليس كالمجال الواقعى الذى يوجد وراء النافذة . إننا لا نستطيع أن « نخترق » (– أو – أن « ننفذ » فى) عالم الصور المنعكسة . ولا نستطيع أن نطأه بأقدامنا ، إذ من المستحيل أن « نشق فيه طريقًا » نسير عليه ، وإنما كل ما يمكننا عمله هو أن « ننظر فيه » ، ذلك لأن عالم الصور المنعكسة لا يكون أبدًا إلا فى هذه « النظرة » ، ولا يمكن أن يكون إلا أشبه شيء بتلك « النافذة » التى ننظر من خلالها إلى ما فيه من أشياء منعكسة .

ولعالم الصور المنعكسة مكان خاص به يختلف عن المكان الخاص بنا الذى نألفه جميعًا ونمشى عليه بأرجلنا ، انه مكان لا واقعى ، توجد فيه « الأشياء المنعكسة » : بمواضعها ، وعلاقاتها بعضها ببعض ، بل وحركاتها اللاواقعية مثل حركات السحب وهى تمر فى هذه السماء التى نرى صورتها فى الماء . لكن عالم الصور المنعكسة هذا ، يرتكز كله – كما سبق أن أشرنا – على حامل واقعى للصور ، بدونه لا يوجد هذا العالم على الاطلاق . وهذا يعنى أن حامل الصور إنما يدخل عنصرًا جوهريًا فى تكوين الصورة ، وله نفس أهمية عالم الصور سواء بسواء . فالعنصران إذن ، أى الواقع واللاواقع ، يقدمان لنا معًا ومن خلال تفاعلهما المتبادل هذا العينى الخيالى أو الخيال العينى الذى نطلق عليه اسم « الصورة المنعكسة » .

بعد هذا الوصف الأنطولوجى الفينومينولوجى لظاهرة انعكاس الصور فى المرآة ، نحب أن نسأل : ما هى أشكال الانعكاس ؟ ، أو بعبارة أخرى : ما هى الأنحاء المختلفة التى يوجد عليها هذا الانعكاس المنظور ؟ .

ولكى نجيب عن هذا السؤال ، فقد يحسن بنا أن نبدأ بأفلاطون :

كتب أحد الفلاسفة الفرنسيين الجدد ، وهو ديلوز Deleuze فى دراسة له عن « أفلاطون والشبح Platon et le simulacre » يقول : « إن الداقع المحرك لنظرية المثل عند أفلاطون إنما هو رغبته فى الاختيار والانتقاء . ولن يتسنى له ذلك ما لم يميز ويفرق أولاً بين الحقيقة والمظهر ، بين المعقول والمحسوس ، بين المثال وصوره ، بين الأصل والنسخة ، بين النموذج والشبح ، فالمشروع الأفلاطونى لا يظهر على نحو صحيح وحقيقى إلا إذا أرجعناه إلى منهج التقسيم ، لأن هذا المنهج ليس مجرد طريقة ديالكتيكية (جدلية) بين طرق أخرى ، وإنما هو يستجمع كل قوة الديالكتيك ، من أجل أن يمزجه بقوة

أخرى ، ويمثل بالتالى المذهب فى مجموعه »[٧٢] . والديالكتيك الأفلاطونى ليس ديالكتيك التناقض ولا التقابل ، بل هو ديالكتيك التنافس amphisbetesis أى ديالكتيك المتنافسين أو أصحاب الدعاوى . وعلى هذا ، فإن ماهية التقسيم لا تظهر فى تحديد الأنواع التى يتضمنها جنس من الأجناس ، وإنما فيما هو أعمق ، أى فى انتقاء الدعاوى ، وتمييز الدعوى الحقيقية وصاحبها من الدعوى المزيفة وصاحبها الدّعى . من هنا كان هجوم أفلاطون على السفسطائيين والشعراء ، فهم – على ما بينهم من اختلافات – أدعياء[٧٣] .

ولعل تشبيه الخط الذى أورده أفلاطون فى الكتاب السادس من محاورة « الجمهورية » لتوضيح درجات المعرفة أو مراحلها ، أن يكون من أبرز الأمثلة على منهج التقسيم . فهو يقول ما نصه : « ... فلنتصور الآن خطا مقسما إلى قسمين غير متساويين يمثلان المجال المنظور والمجال المعقول . ولنقسم كل قسم بدوره بنفس النسبة ، لكى ترمز إلى الدرجة النسبية فى الوضوح أو الغموض . وهكذا يكون لديك فى العالم المنظور قسم أول ، يعبر عن الصورة : وأعنى بالصور الظلال أولاً ، ثم الأشباح المنطبعة فى المياه وعلى أوجه الأجسام المعتمة المصقولة اللامعة .. أما النصف الآخر من القسم الأول ، فهو يشمل الأشياء الواقعية التى كان القسم الأول يمثل صورها ، أى الكائنات الحية المحيطة بنا ، وكل ما صنعته يد الطبيعة والانسان .. (كذلك ينقسم) العالم المعقول قسمين ، فى الأول منهما يستخدم الذهن الأشياء الفعلية التى كانت فى القسم السابق أصولا ، على أنها صور ، فيضطر الذهن إلى المضى فى بحثه بادئًا بمسلمات ، وسائرًا فى الطريق لا يصعد به إلى مبدأ أول ، وإنما يهبط به إلى نتيجة . وفى الجزء الثانى يمضى الذهن فى الاتجاه العكسى ، من المسلمات إلى المبدأ المطلق ، دون أن يستعين بالصور كما فعل من قبل ، وإنما يمضى فى بحثه مستخدما المثل وحدها »[٧٤] .

ولسنا نريد ، بطبيعة الحال ، أن نناقش هذا التقسيم ، فهذا مما يخرج بنا عن مجال البحث . ولكن حسبنا أن نذكر هنا أن افلاطون يفرق بين نوعين من الصور المنعكسة . فهناك أولاً « الأشياء الواقعية » (التى تحتل الجزء الثانى من القسم الأول) . وهى عبارة عن صور أو نسخ من المثل . ونظرًا إلى أن هذه الأخيرة هى الموجودات الحقيقية ، فإن صورها من الأشياء الواقعية ليست سوى موجودات من الدرجة الثانية ، إن صح هذا التعبير ، لأن وجود هذه الصورة قائم على أساس « المشاركة » فى المثل والمشابهة لها ، فهى إذن « تدّعى » الوجود . ولكن لما كان التشابه بينها وبين المثل تشابهًا داخليًا وروحيًا (فمثلاً لا يكون الفعل الواقعى العادل عادلاً ، بل ولا يسمى كذلك ، إلا إذا تأسس

على ماهية « العدالة ») ، فإن مثل هذا التشابة يدعم ويضمن ما فى وجودها من الدعوى ، ويجعل منها بالتالى دعاوى حقة وصورًا صادقة . وأما النوع الثانى من الصور المنعكسة فهو « الأشباح وكل التمثلات الأخرى المشابهة لها » (التى تحتل الجزء الأول من القسم الأول) ، وهى عبارة عن صور للأشياء الواقعية التى هى بدورها صور للمثل ، أى أنها نسخ من نسخ أخرى أو محاكاة للمحاكاة . ولذا فهى تبعد عن الوجود الحق درجتين ، مما يجعلها موجودات من الدرجة الثالثة ، أدنى درجات الوجود . وإن كان الأهم من هذا أنها تفتقر إلى ذلك التشابه الداخلى بينها وبين المثل الذى يوجد بين أصولها من الأشياء الواقعية وتلك المثل ، مما يجعل دعاواها فى الوجود دعاوى باطلة ويجعلها هى نفسها صورًا زائفة .

يفرق أفلاطون إذن ، فى مجال الصور المنعكسة ، بين صور صادقة هى النسخ copies - icones وبين صور زائفة هى الأشباح simulacres phantasmes تفرقة تقوم على أساس التشابه أو عدم التشابه مع المثل . وقد يكون فيما ذكره أفلاطون فى محاورة « السياسى » عن الخير من حيث هو أبو القانون ، والقانون ذاته ، والدساتير ، توضيح لهذه التفرقة : فالدساتير الجيدة نسخ صادقة من القانون ، ولكنها قد تتحول إلى أشباح ، أى صور زائفة ، إذا ما خرقت القانون وتعدّت عليه ، وحجبت الخير[٧٥] .

نفس هذه التفرقة الأفلاطونية بما تتضمنه من أحكام تقييمية ، أخذت تظهر ، وبأشكال مختلفة ، عند مفكرى العصور الوسطى : إسلاميين ومسيحيين على حد سواء . فلو صرفنا النظر عن انتصار المتصوفة بوجه عام للروح على الحرف فيما يتعلق بنصوص العقيدة انتصارًا يفترض على نحو سابق تمييزًا حاسمًا بين صورة صادقة (الباطن) وصورة زائفة (الظاهر) ، فإننا نجد عندهم فكرة تعبر بشكل صريح ومباشر عن هذه التفرقة الأفلاطونية ، وهى الفكرة التى تقول بأن الله قد خلق الإنسان على صورته ، أى شبيها له (الصورة الصادقة) . ولكن الإنسان لما عصى أمر ربه وأكل من شجرة المعرفة ، سقط وهبط من الجنة ، ففقد بذلك الشبه مع الله ، واصبح شبحًا (صورة زائفة) مغتربًا على وجه الأرض . وقد تكون هذه الفكرة هى ذاتها التى تكمن فى ذلك الجزء من كتاب هيجل « ظاهريات الروح » والذى يحمل عنوان : « الروح المغترب عن ذاته : الثقافة » . فلئن كان من الصعوبة بمكان تحديد ما كان يعنيه هيجل بالكلمة الألمانية Bildung التى نترجمها إلى العربية بكلمتى : ثقافة وتثقف معًا ، كما سنبين فيما بعد ، فإن أحد الفلاسفة ، وهو جادمر Gadamer يرى فيها عودًا إلى ما قد كان لكلمة Bild « صورة » من معنى صوفى

فى العصور الوسطى . فالإنسان بحسب هذا المعنى هو بمثابة صورة الله ، أى صورة مشابهة لله أيقونة icone ، وعليه أن يحاول المطابقة بين وجوده كله وبين هذه الصورة ، أو الارتفاع بوجوده (الذى اغترب فى عالم الثقافة والتثقف هذا) ، أى وجوده كشبح ، والتسامى به حتى يصل إلى درجة التطابق مع تلك الصورة . وعلى هذا ، يمكن القول بأن الثقافة وإن كانت انفصالاً عن حالة الطبيعة الأصلية (أو إن شئت قلت بلغة القرآن : حالة الفطرة ، « فطرة الله التى فطر الإنسان عليها » ، « سورة الروم ٣٠ ») ، فإنها بمثابة تهذيب أو تشذيب ، ترتفع عن طريقة الذات الجزئية إلى مستوى الوجود « الكلى » ، أو الحقيقة الجوهرية(٧٦) .

وقد أخذت هذه التفرقة بين الصورة الصادقة (الأيقونة) والصورة الزائفة (الشبح) ، شكلاً آخر فى فكر العصور الوسطى المسيحية بوجه خاص ، هو شكل التفرقة بين الأيقونة من ناحية ، والوثن أو الصنم من ناحية أخرى . فعلى الرغم مما حدث فى بعض الأحيان من توحيد ، أو بالأحرى خلط ، بين الأيقونة والوثن ، وهو ما كان ينطوى عليه الهجوم على عبادة الأيقونات باعتبارها ضربا من الوثنية ، والذى قامت به جماعة مسيحية ظهرت فى القرن الثامن عشر ، تعرف باسم جماعة المحطمين للأيقونات Iconoclastes وهو تقريبًا نفس الهجوم الذى نلقاه قبل ذلك فى الإسلام على فن التصوير والنحت بدليل حديث الرسول ﷺ الذى يقول : « يُعذَّب المصورون يوم القيامة » ، أى أولئك الذين يصورون الله فى صورة يعبدونها » – نقول : على الرغم مما كان يتضمنه هذا الهجوم من توحيد أو خلط بين الأيقونة والوثن ، فإن هناك فى الواقع فرقًا كبيرًا بينهما ، لا يتمثل فقط فى أنهما يرجعان إلى لحظتين تاريخيتين متمايزتين : حيث يرجع الوثن إلى ماهو منظور من أشياء جليلة وعظيمة مثل المعبد والتمثال عند قدماء الاغريق ، وحيث ترجع الأيقونة إلى ما فى « العهد الجديد » وفكر البطاركة الرومان من تركيز شديد على موجود واحد وحيد (هو الله) ووضعه فى صورة مشابهة له ، وإنما يتمثل ذلك الفرق بالدرجة الأولى فى أنهما ، أى الوثن والأيقونة ، « ضربان لفهم الألوهية فى مجال ما هو منظور ومرئى ، أى إدراك مالا تدركه الأبصار بالأبصار »(٧٧) .

فالكلمة اليونانية الدالة على الوثن ، وهى « أيدلون » ، تعنى ما ينعكس على نحو منظور أو ما يمكن رؤيته . فالوثن لا يقوم إلا فى فعل الرؤية ، ولا سبيل للإنسان إلا أن يراه . ولذلك لا يمكن استبعاد الوثن على أساس أنه وهم من الأوهام : إذ كيف يكون وهما وهو منظور ؟ أما النقد الأكثر شيوعًا للأوثان أو الأصنام فهو الذى يدور حول هذا

التساؤل التالى : كيف يعبد الإنسان آلهة صنعتها يداه ؟ ففى « العهد القديم » نلقى مثل هذا النقد فى الآية ١٣٥ من سفر المزامير والتى تقول : « أصنام الأمم فضة وذهب ، عمل أيدى الناس ، لها أفواه ولا تتكلم ، لها أعين ، ولا تبصر ، لها آذان ولا تسمع . كذلك ليس فى أفواهها نفس . مثلها يكون صانعوها وكل من يتكل عليها » . ونقرأ أيضًا فى الاصحاح الثانى من سفر أشعياء آية تقول : « وامتلأت أرضهم أوثانًا . يسجدون لعمل أيديهم ، لما صنعته اصابعهم ، وينخفض الإنسان وينطرح الرجل ، فلا تغفر لهم » . غير أن هذا النقد للوثن – برغم أهميته –إنما يغفل ما هو جوهرى فيه ، وهو « أن الشيء الذى صنعته يد الإنسان لم يصبح وثنًا ، وبالتالى إلها ، إلا فى اللحظة التى قرر فيها الإنسان أن ينظر إليه ، جاعلاً منه نقطة تثبيت متميزة أو محورا مركزيًا لنظرته الخاصة .. فالنظرة وحدها هى التى تصنع الوثن »[٧٨] . ولكن ، ما دامت النظرة هى وحدها التى تصنع الوثن ، فكيف نعلل كثرة الأوثان وتغير أشكالها ؟ إن للنظرة ، بطبيعة الحال ، مقصدا . وهذا المقصد هو الذى يتجسد فى وثن مصنوع . ومع تعدد مقاصد النظرات تتعدد الأوثان . فكل نظرة تضع مقصودها على هيئة تنظر إليه . وعلى هذا فإن الوثن من حيث هو شيء منظور إليه إنما يعكس للإنسان الناظر إليه مقصد نظرته .

وهكذا ، « يقوم الوثن كما لو كان مرآة .. تحيل إلى النظرة صورتها ، أو على الأصح صورة مقصدها ، وما لهذا المقصد من مغزى . فالوثن من حيث هو دالة النظرة يعكس لها مغزاها أو مدلولها »[٧٩] . ويحاول الانسان الوثنى ، وهو يصنع الوثن ، أن يودع فى المادة التى يصنعه منها : حجرًا كانت أو خشبًا أو ذهبًا أو غيرها من مواد ، ما قد رأته نظرته الأولى من الإله ، وكأنه يريد أن يُثبته ، أو بالأحرى يجعله صلبا كالمادة التى صُنع منها ، وتتثبت نظرته بدورها عليه حتى التجمد ، حتى أنه ليتشيأ هو نفسه ، أى يصبح شيئًا جامدًا مثل الوثن . « فمثلها يكون صانعوها » على حد تعبير » العهد الجديد » .

أما الأيقونة فهى على العكس من الوثن لا يصنعها النظر ، وإنما هى تستثير النظر وتحفزه إلى ما يجاوزها ، ذلك لأنها تحيل دائمًا إلى اللا منظور (الله) من خلال تعبيرها عنه على نحو منظور . انها لتظهر وتتجلى لا بوصفها إلها ، كما هو حال الوثن ، بل بوصفها « شبيهة » بالله (أو غيره من شخوص Persona مقدسة كالمسيح) .

وإذا كان الوثن تجسيدا لنظرة صانعه الأولى إلى الإله ، أى تجسيدًا لجانب واحد من هذا اللامنظور ، فإن الأيقونة تحاول أن تجعل اللامنظور بما هو كذلك منظورًا ، بمعنى أن المنظور فيها يحيل دائما وبلا توقف إلى آخر سواه ، دون أن يكون هذا الآخر

قابلاً للتثبيت فى شيء واحد أو الاستنساخ فى صورة واحدة ، وإنما هو يتجدد باستمرار مع كل نظرة وإلى مالانهاية . وبعبارة أخرى فإن « الأيقونة تحفز النظرة إلى تجاوز نفسها ، بأن لا تتثبت على المنظور ، طالما أن هذا المنظور لايقدم نفسه إلا من أجل اللامنظور . فالنظرة لا يمكن أبدًا أن تستقر أو أن تهدأ ، إذا كانت تنظر إلى أيقونة ، وإنما عليها دائمًا أن تعلو على المنظور ، كيما تبلغ فيه اللامنظور . وبهذا المعنى فإن الأيقونة لا تجعل اللامنظور منظورًا إلا باستثارة نظرة لامتناهية »(٨٠) . ولكن لما كان رسم الأيقونات يركز على وجوه الشخوص المقدسة ، فإن النظرة هنا تنتمى أيضًا إلى الأيقونة ذاتها ، حيث لا يصبح اللامنظور منظورًا إلا على نحو قصدى ، وبالتالى بفضل قصده هو . ومعنى هذا أنه فى نفس الوقت الذى ينظر فيه الإنسان ، باستغراق شديد ، إلى الأيقونة ، يكون وجه اللامنظور ناظرًا إليه وقاصدًا إياه . كأنما الأيقونة تنظر إلينا فى اللحظة التى ننظر إليها . فثم تبادل فى النظرات أو إحالة متبادلة بين الناظر والمنظور إليه . ومن هنا كان ذلك الاعتقاد الذى شاع زمنا طويلا فى العصور الوسطى المسيحية بأن الأيقونة « تحمى » من ينظر إليها وتحفظه .

ومجمل القول أن هذه التفرقة بين الأيقونة من حيث هى صورة صادقة ، أى مشابهة لله ، أو رمز صادق للإله الحق ، وبين الوثن من حيث هو إله زائف ، إنما هى إحدى التنويعات العديدة على تفرقة افلاطون بين نوعين من الصور المنعكسة : صور صادقة تقوم على التشابه مع المثل ، وصور زائفة تفتقر إلى ذلك التشابه .

الباب الثاني

تجربة المرآة

الفصل الأول

أنا – آخر

سنتناول فى هذا الباب المرآة وما تعكسه من ظواهر محسوسة ، وذلك من حيث علاقتها بالإنسان ، أو على الأدق علاقة الإنسان بها . سنتناول – بعبارة أخرى – المرآة من حيث هى تجربة إنسانية . وهذه التجربة ، أى تجربة المرآة ، هى على درجة كبيرة من العمق والتعقيد معًا ؛ لأنها ترتكز على ضربين من الديالكتيك أو الجدل لا ينفصل أحدهما عن الآخر ، هما : ديالكتيك الأنا – الأنا الآخر وديالكتيك الداخل – الخارج .

فالمرآة تتيح للإنسان إمكانية فريدة فى نوعها ، هى أن يعرف ذاته (الأنا) وأن يتعرف عليها من خلال « صورته » (الأنا الآخر) المنعكسة على سطح المرآة . لكنه مع ذلك يدرك – على العكس من الحيوان – أن صورته ليست سوى صورة وفقط ، أى أنها شيء « آخر » مختلف عن الأصل ، بالرغم من معرفته أنها « هى هو » . فالإحساس « بالذاتية » أو « الهوية » يمرّ عند الإنسان عبر الإحساس « بالاختلاف » أو « الآخرية » ؛ إن لم يكن يتوقف عليه . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نرى أنه فى الوقت الذى تكشف فيه تجربة المرآة عن هذه الحقيقة الديالكتيكية ، تكشف أيضًا عن حقيقة أخرى أعم ، طالما تكلم عنها الفلاسفة الوجوديون عمومًا وهيدجر خصوصًا ، وأقصد بها حقيقة كون الإنسان موجودًا – هناك - Dasein فى – العالم وبين الآخرين ، بحيث تقوم ماهيته فى وجوده خارج نفسه ، أى فى تواجده Existenz المتحقق فى العالم . فالإنسان حين يرى صورته منعكسة « هناك » ، وعلى مسافة منه ، فى المرآة ، لا يكون « داخل » ذاته ولا يبقى سجين « جوانيته » ،وإنما يظهر لنفسه ، وللآخرين ، وكالآخرين ، موضوعًا خارجيًا ، أو متخارجًا ، يخضع للحكم والدراسة والتأمل مثله مثل أى موضوع آخر .

وانطلاقًا من الفهم الواسع للمرآة وانعكاسها الذى أشرنا إليه فى الفصل الأول من الباب الأول ، يمكننا القول بأن كل إنسان منا يعرف المرآة ، يعرفها بحسب تجربته الخاصة وبحسب ملاحظاته اليومية لما يجرى من حوله فى الحياة الإنسانية . وكذلك انعكاس المرآة من حيث هو ظاهرة معروف لنا ومألوف لدينا ، ولا يحتاج منا إلى كبير جهد لكى نكتشفه . المرآة وانعكاس المرآة كلاهما إذن عادى معتاد بالنسبة إلى الإنسان ،

وخاصة ذلك الذى يعيش فى عالم الحضارة والمدنية ، حيث يكون للصغار وللكبار على السواء تجربة بالمرآة ، يحصلونها من خلال ألوان شتى من النشاط .

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة إلى الإنسان عمومًا ، أو بالنسبة إلى الإنسان بحسب التعريف الفلسفى ، أى ذلك الموجود الذى يمتلك عقلاً أو وعيا بذاته يميزه من الحيوان ، فهل هو كذلك وبنفس الدرجة بالنسبة إلى أنماط محددة من الموجودات الإنسانية مثل الإنسان البدائى ، أو الطفل الصغير ، أو المريض نفسيًا وعقليًا ؟ . هل لدى هؤلاء تجربة بالمرآة بالمعنى الذى أسلفناه منذ قليل ، أى من حيث هى تجربة ديالكتيكية ، قوامها ما بين الأصل والصورة من « هوية واختلاف » أو « عينية وغيرية » (آخرية) باصطلاح متصوفة الاسلام ؟ .

الإنسان البدائى .. روحه فى خياله

كتب السير جيمس فريزر (١٨٥٤ - ١٩٤١) فى مؤلفه « الغصن الذهبى » عدة صفحات عن « الروح بوصفها ظلاً وانعكاسًا (خيالاً) "reflection"»[1] مشيرًا بذلك إلى اعتقاد عند بعض الشعوب البدائية مؤداه أن روح الإنسان توجد خارجه ، متجلية هناك فى ظله الممتد على سطح الأرض أو خياله المنعكس على صفحة الماء ، تلك المرآة الطبيعية التى لم تتدخل فيها يد الإنسان . ففى نظر هذه الشعوب أن ظل الإنسان أو خياله إنما هو امتداد له وجزء حى منه ، لدرجة أنه إذا تعرض الظل أو الخيال للخطر ، تعرض أيضًا وعلى الفور الإنسان نفسه أو جسده للخطر . لذلك ، نرى الزولو Zulus يتجنبون النظر فى أية بحيرة أثناء الليل ، لاعتقادهم أن فيها حيوانات تستطيع سلب خيالاتهم ، أى أرواحهم ، فيموتون . كما يذهب البازوتو Basutos إلى أن للتماسيح قدرة على قتل أى إنسان عن طريق جذب خياله تحت الماء . ولو أن واحدًا منهم مات فجأة ودون سبب ظاهر ، ادعى أقرباؤه أن تمساحًا قد هجم على ظله أثناء عبوره أحد الأنهار[2] .

وفى استطاعتنا أن نضيف إلى هذا المعتقد الذى ذكره فريزر عند تلك الشعوب البدائية اعتقاد قدماء المصريين بأن ثمة قرينًا يولد مع الإنسان ويصاحبه أينما ذهب وتحرك . هذا القرين ما هو إلا روح الإنسان وظله أو خياله الذى يخشى أن يفقده . ولذلك كان سكان وادى النيل يأخذون هم أيضًا حذرهم من اقتراب ظل الواحد منهم من أى تمساح ، مخافة أن يلتهم ظله ، أى روحه ، فيموت على الفور . ولقد كان موضوع القرين أو الظل وكذلك التمساح الذى يسلب الظل من صاحبه ، أحد الموضوعات الهامة

والشائعة فى الأدب الرومانس فى القرن التاسع عشر وخاصة عند هوفمان فى حكاياته الخيالية العجائبية . وهذا ما أشرنا إلى بعضه من قبل وما سوف نشير إلى بعضه الآخر فيما بعد . أما الآن فحسبنا فقط الإشارة إلى أن خرافات عديدة قد صدرت ، سواء فى الشرق أو أوربا ، ولا يزال بعضها ساريا فى الفولكلور الشعبى حتى الآن ، عن تلك الفكرة التى تقول بأن خيال الإنسان أو ظله إنما هو روحه أو نفسه فى حالة خارج . فعلى ضوء هذه الفكرة يفسر فريزر ما كان يشيع فى الهند القديمة واليونان القديمة من أمثال وأقوال سائرة تحذر المرء من النظر إلى خياله فى الماء (أو النظر فى المرآة أثناء الليل) ، ولماذا كان الإغريق القدماء يعدون حلم الإنسان برؤية خياله منعكسًا فى الماء نذير شؤم وعلامة من علامات الموت ؛ إذ كانوا يخافون أرواح (أو جنيات) - الماء التى تسحب خيال الشخص أو روحه إلى ما تحت الماء ، تاركة إياه بلا روح حتى الموت . وربما كان هذا هو أصل أسطورة نرجس ، ذلك الفتى الجميل الذى فنى من طول تأمله صورته فى الماء . وربما كان هو أيضًا أصل عادة قلب وجه المرآة إلى الحائط ، أو تغطيتها فى حجرة الميت أو المريض الذى يحتضر ، حتى لا تنعكس روحه على سطحها فتختطف معها من ينظر إليها أثناء مغادرتها للمكان(٤) .

تلك هى تجربة المرآة عند الإنسان البدائى وتجلياتها فى خرافاته ومعتقداته ، عرضناها بايجاز شديد ، من واقع دراسة أنثروبولوجية رائدة . فما الذى يمكن أن نخرج به منها من الناحية الفلسفية ؟ .

لعل أهم ما يمكن استخلاصه مما سبق أن الإنسان البدائى لم يصل بعد إلى مرحلة الوعى بالذات . فهو لا يجد نفسه صاحب « هوية » مستقلة أو « شخصية » فردية ، تتمايز عن الوسط الذى يعيش فيه ، سواء أكان هذا الوسط وسطًا طبيعيًاأو اجتماعيًا أو أسطوريًا . بل على العكس إنه ليندمج ويتوحد ليس فقط مع الآخرين من أبناء قبيلته ، بل وأيضًا مع الحيوانات والنباتات ... إلخ ، بشكل يكاد يكون كاملاً . ويعتبر هذا التوحد الحيوى أو التعين identification بمثابة مبدأ أساسى فى تفكير البدائيين عامة ، وهو التفكير الذى لا يخضع للمعايير العقلية على نحو ما يفهمها الإنسان الحديث . وتمشيًا مع هذا المبدأ لا يفرق الإنسان البدائى بين الجسم والروح أو النفس ، ولا بين الأصل والصورة ، فهما عنده واحد ونفس الشىء .

إن فكرة الجسم من حيث هو مقابل للروح ومختلف عنها ، أى ثنائية الجسم والروح ، هى ذاتها معيار من بين تلك المعايير العقلية التى تعصى على فهم الإنسان

البدائى . فالبدائى – كما يقول أحد علماء الأنثروبولوجيا الثقافية وهو موريس لينهارت ، هو الإنسان الذى لا يدرك فكرة الجسم بوصفه عنصرًا يمتلكه ويدخل فى تكوين شخصيته الفردية . ولقد صدق ذلك العجوز البدائى ، الذى سأله أحد المبشرين عن الاكتشاف العظيم الذى ينبغى أن ينسب فى نظره إلى الحضارة الغربية ، حين نطق بهذه العبارة التالية التى تبدو لأول نظرة مثيرة للدهشة : « إنه الجسم . هذا هو ما أحضرتموه معكم إلينا »[٥] . والواقع أن فى اكتشاف فكرة الجسم ، أو بالأحرى : « جسمى » أنا .. صاحبه ، تثبيتًا للهوية الشخصية التى كانت قبل هذا الاكتشاف غامضة مشوشة وغير محددة . فهى ، أى فكرة الجسم ، تتضمن الأخذ بمعايير عقلية ، يتم وفقًا لها تفكير الإنسان وسلوكه على السواء . ومن بين هذه المعايير معيار التفرقة بين الجسم والروح أو النفس ، بحيث تتضح العلاقة فى وعى الإنسان بينه وبين جسمه ، ويميز بالتالى بين الأصل والصورة ، فيعرف – بعد أن كان لا يعرف – أن الخيال المنعكس على صفحة الماء وإن كان خياله هو فانه فى نفس الوقت ليس « هو هو » ولا هو « روحه » . إنه مجرد « صورة » وعلاقته بها كعلاقة الشىء بظله . ومن خلال إدراك الإنسان لهذا الاختلاف بينه وبين جسمه ، أو بينه « كأصل » (أنا) وبينه « كصورة » (أنا آخر) ينبثق الوعى بالذات أو « الهوية » الشخصية .

الوعى بالذات هذا لا نعثر عليه عند الإنسان البدائى . ولو شئنا أن نجلو هذه الحقيقة على ضوء الفلسفة الهيجلية لقلنا : إن الإنسان البدائى هو – مع شىء من التجاوز – بمثابة التعبير العينى والتاريخى لما أطلق عليه هيجل (١٧٧٠ – ١٨٣١) فى مقدمة كتابه « ظاهريات الروح » (١٨٠٧) ، وعلى نحو مجرد ، اسم « الوعى الطبيعى » ، وهو عنده أول لحظة من لحظات الوعى فى رحلة ترقّيه نحو المعرفة الفلسفية ، أى معرفة المطلق . هذا الوعى الطبيعى على العكس من « الوعى بالذات » الذى يمثل عند هيجل اللحظة الثانية للوعى ، لا يقوم على التأمل ، أى الانعكاس reflection على نفسه ، فيعرف نفسه . إنه وعى يجهل نفسه ، أو هو لا وعى جذرى بذاته ، كما يقول هيبوليت فى بحث له عن علاقة كتاب هيجل سالف الذكر بالتحليل النفسى ، قاصدًا بذلك أن « الوعى (الطبيعى) يرى ولكنه لا يرى نفسه . يعرف ولكنه لا يعرف أنه يعرف . فهو إذن معرفة وجهالة »[٦] .

لكن هيبوليت لا يلبث أن ينبهنا إلى أن جهالة الوعى الطبيعى ليست تامة أو مطلقة . « فهناك دائمًا » قدرة « لدى هذا الوعى على التغلب على عدم المعرفة والوصول يومًا ما إلى مرتبة المعرفة بذاته »[٧] . وهذا ما نحب أن ننبه إليه بدورنا فيما يتعلق بتجربة المرآة

عند الإنسان البدائى . فعلى الرغم من افتقارها إلى العنصر الجوهرى فيها ، وأقصد به الانعكاس على الذات ، مما قد يدفع إلى القول بعدم وجود تجربة بالمرآة أصلاً وبالمعنى الحقيقى عند هذا الإنسان ، وكذلك على الرغم من التحوط الذى أبديناه فى البداية وهو إمكانه النظر إلى المرآة بمعنى فضفاض للغاية ، فإننا يجب ألا ننسى أبدًا أن ثمة « إمكانية » عند الإنسان البدائى للتعرف على ذاته ، يمكن لها أن تظهر ، على نحو بسيط وغامض بطبيعة الحال ، إذا ما أتيحت له فرصة الاحتكاك بالمدنية بوسائلها التكنولوجية أو الحضارة بمعاييرها العقلية . فقد حكى لنا فريزر كيف استطاع شبان كاليدونيا الجديدة New Caledonia الذين تلقوا العلم على أيدى قساوسة كاثوليك أن يدركوا ، على العكس من المسنين ، أن خيالاتهم المنعكسة على سطح المرآة (المصنوعة) إنما هى مجرد خيالات ولا أكثر من ذلك ، مثل خيالات أشجار النخيل المنعكسة على صفحة الماء تمامًا[٨] . بتعبير آخر ، لم يعد الخيال عند الشاب من هؤلاء البدائيين هو الروح أو النفس وقد تخارجت من داخله ، فيتوحد معها مثلما يتوحد مع بقية الكائنات فى البيئة أو الطبيعة المحيطة به ، وإنما أصبح الخيال مجرد صورة تفترق فى وعيه « عنه هو » كأصل لها . ومن هذا الشعور بالافتراق والاختلاف الذى يتجلى على أنحاء شتى تبزغ المعرفة بالذات وتنشأ فكرة الجسم سواء بسواء .

الطفل ومرحلة المرآة :

من الأمور التى لا سبيل إلى إنكارها أن تجربة المرآة بمعناها الدقيق ، تتحقق عند الطفل بدرجة أكثر وضوحًا وتعقيدًا معًا مما هى عند الإنسان البدائى . لذلك نرى علماء النفس يتوقفون عندها طويلاً ، أثناء تناولهم لمسألة نمو الطفل وتطوره بصفة عامة والشعور بذاته بصفة خاصة . فالذى استوقف انتباه هؤلاء العلماء أن مواجهة الطفل لصورته فى المرآة إنما هى عامل هام من عوامل إدراكه الشعورى لوجوده الشخصى من حيث هو كلية حية متمايزة عن الوسط الذى يعيش فيه ، أى من حيث هو هوية شخصية مستقلة .

وقد التفت ، قبل علماء النفس ، بعض المفكرين والفلاسفة إلى هذه العلاقة الوثيقة التى تربط الطفل بالمرآة . ولعل لويس كارول (١٨٣٢ – ١٨٩٨) فى قصته الخيالية العجائبية « أليس فى بلاد العجائب » (١٨٦٥) أن يكون أبرزهم جميعًا فى تصوير هذه العلاقة . فقد كانت المرآة عند الطفلة أليس ، مكتشفة بلاد العجائب ، هى الباب السحرى الذى أفضى بها إلى ذلك العالم الآخر من أحلامها وخيالاتها .

والحق أن هذه القصة الخيالية العجائبية التى ابتدعها خيال كارول تتضمن حدسًا بالغ الثراء ، أيّدته بعد ذلك ملاحظات وتجارب علماء النفس : إذ اكتشفوا أن الطفل ابتداء من الشهر السادس تقريبًا وحتى حوالى السنة والنصف أو السنتين من عمره يبدى بالفعل انتباهًا إلى الصور التى تنعكس أمامه على سطح المرآة ، وبالذات صورته هو . يتمثل هذا الانتباه فى مجموعة من الاستجابات ، يعرفها علماء النفس جيدًا ، تدل على تقدم فى المعرفة مصحوب بانفعالات من التهلل والفرح والاستثارة . فالصورة فى المرآة تجعل الموضوع مزدوجًا : الأصل والصورة . وتستنسخه نسخة أو أكثر من نسخة ، إن كانت هناك مرآتين ، كما أن الجسم الذى يحس به الطفل على نحو مباشر وداخلى ، وكأنه مجرد « داخل » فقط ، هذا « الجسم النفسانى le corps psychique » باصطلاح علم النفس التقليدى ، يأخذ عن طريق المرآة تشكلا موضوعيًا خارجيًا ، فيقوم وسط البيئة المادية والإنسانية جسمًا تشريحيًا ذا قسمات وملامح ظاهرة للعيان . لكن الكشف الأعظم حقًا فى تجربة المرآة عند الطفل هو فى إدراكه أن « الأنا آخر » وأن الآخر أنا . فالأنا الآخر ، أى صورته فى المرآة ، هو أول آخر بالنسبة إليه . وبفضل هذا الشعور « بالآخرية » ينبثق عند الطفل الوعى بالأنا أو الذات متمايزًا عن الآخر . وهذا يتضمن بالضرورة أن الطفل وهو يرى صورته فى المرآة فإنه يرى نفسه كما يراه الآخرون . وبعبارة أخرة نستعير فيها إصطلاحين من اصطلاحات سارتر ، نقول : إن الموجود – لذاته Le pour - soi يكتشف نفسه فى المرآة موجودًا – للآخر Pour - autrui فالصورة فى المرآة تحدد – بطريقة لا تخلو من مفارقة – التمثل أو التصور الجمعى عن الشخصية ، أى حضورها – حتى ولو كانت غائبة – فى نظر الآخرين . وعلى هذا ، يمكن القول بأن الصورة فى المرآة تنتقل بالطفل من المجال الحيوى الذى يعيش فيه متوحدًا بالآخر ، مثله فى ذلك مثل الإنسان البدائى ، إلى المجال الاجتماعى ، حيث التمايز أو التفاضل بين الأنا والآخر يبدأ فى الظهور .

من هنا تجىء أهمية تجربة المرآة عند الطفل . ومن هنا أيضًا نتبين سرّ الاهتمام البالغ بها من قبل علماء النفس . فمنذ أن بدأت المحاولات الجادة التى قام بها هؤلاء العلماء لاكتشاف الطفل اكتشافًا علميًا ، (وقد تمّ ذلك فى أوائل القرن العشرين ، وهو نفس الوقت تقريبًا الذى شهد محاولات علماء الأنثروبولوجيا لاكتشاف الإنسان البدائى علميًا) . وهناك العديد من الدراسات التى تتناول ، ضمنًا أو صراحة ، تجربة المرآة عند الطفل ، ومن زوايا تختلف باختلاف وجهات نظر أصحابها السيكولوجية وأغلب هذه الدراسات

– فى الآونة الأخيرة – هى تلك التى تدور فى فلك علم نفس النمو ، حيث يبين أصحابها ، من خلال ملاحظاتهم وتجاربهم العلمية المتنوعة ، وكيف يكون ردّ فعل الطفل إزاء صورته المنعكسة أمامه على سطح المرآة ، كيف يرتبط ردّ فعله هذا بنشوء ونمو إحساسه بذاتيته وشخصيته ، وكيف تتكون بذرة مفهوم الذات ، وكذلك صورة الذات ، عبر تعرّف الطفل على ذاته وعلى الآخر فى آن واحد ، وعن طريق إدراكه للتمايز أو الاختلاف بينه وبين الآخر وتوقفه عليه وارتباطه به فى وقت واحد[٩] .

لكن الذى لاشك فيه أن دراسة جاك لاكان (١٩٠١ – ١٩٨١) الموسومة باسم « مرحلة المرآة من حيث هى عامل تشكيل لوظيفة الأنا » ، والتى نشرها لأول مرة عام ١٩٤٩ ثم أعاد نشرها عام ١٩٦٦ فى مؤلفه الضخم « كتابات » هى أهم وأعمق تلك الدراسات السيكولوجية التى تتناول تجربة المرآة عند الطفل[١٠] . ولن يتسنى لنا فهم ما يقصده لاكان بمرحلة المرآة حق الفهم إلا من حيث علاقتها بغيرها من مراحل أو لحظات ارتقائية يمر بها الطفل . وهذا يقتضى النظر إلى دراسته هذه على ضوء نظريته العامة فى التحليل النفسى ، وهى النظرية التى استلهم فيها فرويد (١٨٥٦ – ١٩٣٩) بشكل واضح ، وكذلك تأثر فيها بهيجل ، وخاصة كتاب « ظاهريات الروح » ، وعلى الأخص الجزء الأول منه عن الوعى الذاتى (الوعى بالذات) ، وإن كان هذا التأثير غير واضح إلا لمن كان على معرفة بفلسفة هيجل ومصطلحاته الفنية . فما هى إذن نظرية لاكان فى التحليل النفسى ؟ ، وما هو موقع مرحلة المرآة فيها ؟

فى المجلد الثامن من « دائرة المعارف الفرنسية » (وهو بعنوان « الحياة العقلية ») نجد فى الجزء الثانى منه فصلاً عن الأسرة ، كتبه جاك لاكان[١١] . وقد ضمّنه بعضًا من الأفكار التى تشكل فى مجموعها تخطيطا أوليًا لنظريته فى التحليل النفسى . تدور هذه الأفكار حول مفهوم محورى هو مفهوم « العقدة » . والعقدة عنده هى « ذلك العامل اللا شعورى الذى يكمن فى صميم بناء الأسرة » ، والذى لابد من أخذه بعين الاعتبار ، إذا ما أردنا أن نفهم سيكولوجية الأسرة بوجه عام . ويذهب لاكان إلى أن العقدة تنطوى على ما أسماه « بالصورة » imago التى يحددها تحديدًا فيه مفارقة بقوله إنها عبارة عن « تمثل لا شعورى » . فالصورة بهذا التحديد تلعب فى نظره دورًا هامًا فى النمو النفسى للطفل داخل الأسرة ، لأنها هى التى تتيح له تكوين الصورة والأفكار .

أول هذه الصور هى صورة حضن الأم ، وهى تتعلق بعقدة الفطام Complex du sevrage التى تتميز ، مثلها فى ذلك مثل كل عقدة ، بأنها نواة لقوى متناقضة . فالطفل

الذى تغذيه أمه يحصل منها على كل ما يشبع رغباته . ولذلك فهو معتمد عليها اعتمادًا كاملاً . والواقع أن الطفل الإنسانى هو من بين أطفال الثدييات أكثرها اعتمادًا على الوالدين ، لدرجة أنه لا يستطيع الحياة بدون مساعدتهما . ولكنه كلما تقدم فى نموه وتخلص من آثار هذا الاعتماد ، كان قادرا – إلى حد ما – على الاستقلال الذاتى الذى يولّد لديه ضروبًا أخرى من الاشباع غير تلك التى كانت تجئ إليه من اعتماده على والديه ، والتى يبدأ بفقدها بالتدريج .

تلك هى باختصار عقدة الفطام : مرغوب ومرفوض فى آن واحد . أما ما يطلق عليه لاكان اسم « صورة » حضن الأم فهو ذلك التمثل اللاشعورى الذى يتعلق بموقف الطفل المرتبط بأمه ارتباطا حميمًا ، وعلى نحو من الاندماج العاطفى العميق للغاية . غير أن هذا الاندماج أو التوحد (الذى يذكرنا بتوحد الإنسان البدائى بالطبيعة أو القبيلة) إذا استمر على ما هو عليه ، فإنه لابد وأن يعوق عملية النمو التى تدفع بالطفل إلى التخلص من هذا الاعتماد ، ذلك لأن « صورة » حضن الأم تتميز بما يأتى : التطلع إلى ذلك التوحد أو الاندماج مع الأم الذى يتبدى كما لو كان سكنًا تتحقق فيه السكينة والراحة ، أو الفناء (النيرفانا) ، والتخفف من كل مباداة أو مبادرة شخصية ، وهو مالا يبعد كثيرًا عن الموت . بعبارة أخرى نقول : إن الشخص الذى يستمد من آخر إشباعًا كاملاً بحيث لا يرغب فى شيء أبدًا ، هو فى الحقيقة شخص لايتمتع بأى وجود شخصى ، ومن ثم تنعدم شخصيته أو يتحول إلى صورة من صور الوجود داخل الرحم ، أقرب إلى الموت منها إلى الحياة .

بعد عقدة الفطام تظهر العقدة الثانية التى يسميها لاكان « عقدة المزاحمة » le complexe de l'intrusion وهى تلك التى تنشأ عندما يدرك الطفل أن الآخرين ، وخاصة أخاه أو أخوته وبالأخص الأصغر منه سنا ، يزاحمونه فى مكانته بالقرب من الأم . وعلى هذا ، يكون المزاحم هو الذى يتدخل كشخص ثالث فى العلاقة المتميزة التى يعيشها الطفل طوال الأشهر الأولى من حياته . إنه فى كلمة واحدة دقيقة : الدخيل l'intrus لكن هذا المزاحم الدخيل ليس فقط مجرد شخص يجيء فيعكر صفو العلاقة مع الأم ، وإنما هو ايضًا شخص ينجذب إليه الطقل مثلما ينجذب إلى شبيهه » . فالمعروف أن الطفل لا ينجذب إلى من هو أكبر منه سنًا ، شابًا أو رجلاً ، بقدر انجذابه إلى طفل آخر من نفس سنه ، لأن هناك نوعا من التعاطف أو المشاركة الوجدانية أوليًا جدًا وبسيطًا جدًا هو الذى يدفع الطقل إلى البحث عن الشبيه . غير أن هذا الشبيه ، الذى هو مثله ،

والذى هو قرين لشخصه ، إن صح هذا التعبير ، إنما هو فى الوقت نفسه المنافس أو الغريم . وهكذا تنشأ مواقف الغيرة ، وهى مواقف بالغة الأهمية ، تمثل فى نظر لاكان النماذج الأصلية للمشاعر الاجتماعية . ففى الغيرة ، أعنى : فى هذا الإدراك المتميز للذات ، عبر الآخر وضد الآخر فى وقت واحد ، نقول : فى الغيرة بهذا المعنى ينشأ الوعى بالشخصية ، أو على الأقل وعى شخصى ما .

هنا ، وفى هذه الفترة بالذات من نمو الطفل ، تحدث ظاهرة يراها لاكان على جانب كبير وفريد من الأهمية ، هى إكتشاف صورة الذات عبر الآخر وفى المرآة أيضًا . وهذا هو ما يطلق عليه لاكان اسم مرحلة المرآة . فابتداء من الشهر السادس وحتى حوالى السنتين ، يبدى الطفل اهتماما خاصًا نحو صورته فى المرآة . فالصورة اللامعة التى يراها قبالته على سطح المرآة تثير لديه ردود افعال تختلف ، من وجوه معينة ، عن تلك التى نراها عند صغار الحيوانات . فلو أخذنا القرد الصغير مثلا ، ألفيناه يهتم هو ايضًا بصورته فى المرآة اهتمامًا واضحًا ، لكنه لا يُظهر على الإطلاق هذا النمط من الاهتمام الذى نلقاه عند الطفل ، والذى هو من قبيل التهلل والفرح والاشباع من جراء مشاهدته لنفسه واكتشافه لنفسه فى المرآة – صحيح أن الحيوان الصغير يهتم بالصورة التى يكتشفها فى المرآة ، لكنه فى اللحظة التى يدرك فيها « أن هذا الذى يراه هناك ليس آخرًا » فإنه سرعان ما يكف عن الاهتمام به . فالقط الصغير أو الكلب الصغير يأتى أمام المرآة بحركات تنم عن خوف أو اهتمام : فهو يقترب من المرآة ، ويرتطم بها ، ويحاول الالتفاف وراءها . ثم بعد أن يفعل ذلك عدة مرات ، فإنه لا يلبث أن يتوقف عن التكرار والمحاولة ويصبح غير مكترث بالأمر تمامًا . وصحيح ايضًا أن اهتمام الشمبانزى بصورته فى المرآة يستغرق وقتًا أطول ، فغالبًا ما نرى فى حدائق الحيوانات صغار القرود وهى تنظر إلى نفسها طويلاً فى صفحة الماء . إنها تشاهد نفسها ، لكننا لا نراها أبدًا تكشف أمام المرآة عما أسماه لاكان حالة التهلل Ah-Erlebnis أو الفرح والسرور التى تتملك الطفل وهو يشاهد نفسه ، أى صورته ، فى المرآة(١٢) .

وفى هذا السياق يحدثنا لاكان عن أسطورة نرجس الذى اكتشف صورته فى مرآة صفحة الماء ، وكان أسير صورته الجميلة حتى الموت والفناء ، وإلى الحد الذى لم يهتم معه بشىء آخر ، فترك نفسه يهلك من فرط عشقه لصورته . هذا العالم الذى تكتشف فيه الذات قرينها son double (فى المرآة وعند «الآخر») ، عالم ليس فيه آخر بالمعنى الدقيق لكلمة « الآخر » . إنه عالم نرجس الذى تفقد فيه الذات نفسها إذا لم تخرج من نفسها .

وهذه المرحلة النرجسية مرحلة ضرورية ، ذلك لأن الذات لكى تخرج منها ، لابد أن تدخل فيها أولاً . فعلى الذات إذن أن تتمكن من تأكيد نفسها بوصفها أنا » ego وذلك بتمايزها عن « الأنا الآخر » l'alter ego وأن تكون قادرة كذلك على الحب والهرب فى آن معًا(١٣) .

أما العقدة الثالثة التى يصفها لاكان فهى عقدة أوديب . وترتبط هذه العقدة بمرحلة تشهد تغيرًا اساسيًا فى علاقة الطفل بأمه ورغبته فى البقاء قريبًا منها . ففيما بين السنة الثالثة والسنة الرابعة من عمره تظهر عند الطفل ميولا لتقليد المراهقين الأكبر منه سنا ، فتجعله يسعى إلى أن يسلك فى مواجهة الأم مسلكًا شبيها بمسلك المراهق ، وإلى أن يتخذ مكانة المراهق بالقرب منها . فى هذه اللحظة يصطدم الطفل بحضور الأب ، أى الأب الذى يتبدى له كما لو كان غريمًا أو منافسًا . ولذا فإن عقدة أوديب تؤدى إلى كبت نهائى لرغبة الطفل فى أمه وإلى إعلاء لصورة الأب . فضلاً عن أن ما يلقاه الطفل من احباط ليؤدى به ، ولأول مرة ، إلى إدراك الواقع على أنه أمر ضرورى ومحتوم . وبذلك يحلّ مبدأ الواقع محل الرغبة البسيطة ومبدأ اللذة . هنا يسود القانون ، أعنى قانون الأب ، ويفرض نفسه فرضًا . فالأب هو الذى يحتل المكانة القريبة من الأم ، وعلى الطفل احترامها .

واضح أن الشخصيات التى تصنع الموقف ، فى هذه العقدة الثالثة ، شخصيات ثلاثة ، وذلك على العكس من العقدتين السابقتين . ففى هاتين الأخيرتين ، وحتى فى عقدة المزاحمة ، كان الموقف لم يزل بعد موقفًا ثنائيًا (أى بين شخصيتين اثنتين) أكثر منه موقفًا ثلاثيًا . ولئن كان الموقف فى عقدة الفطام ثنائيًا بشكل واضح تماما ، فإن الأمر فى عقدة المزاحمة ليس بمثل هذا الوضوح ، لأنه وإن كان هناك فى هذه العقدة شخص ثالث فإن ثمة التباسًا حول ما إذا كان هذا الشخص هو الأخ ، أو الآخر ، أو الشبيه أم أنه هو القرين مثل الصورة اللامعة فى المرآة . نعم إن هناك إدراكًا للذات باعتبارها شبيهة بالآخر ، ولكن لا يوجد فرق واضح بين هذا الآخر والذات . وعلى هذا فإن موقف المزاحمة يتجه نحو موقف ثلاثى صريح ، وإن كان يبقى فى النهاية اقرب إلى الموقف الثنائى .

تلك هى نظرية التحليل النفسى عند لاكان ، عرضناها فى خطوطها العامة العريضة ، وقد تبين لنا بجلاء إلى أى حدّ تحتل مرحلة المرآة فيها موقع المركز والوسط . ولو أردنا أن نستقطب فى فكرة واحدة كل ماذكره لاكان عن هذه المرحلة ، قلنا : إن الطفل وهو يشاهد صورته فى المرآة ، التى هى بالنسبة إليه ، أول آخر » أو « أنا آخرى » يكون فى

مفترق طرق ، إن جاز هذا التعبير : فإما أن تكون صورته المرآوية بمثابة الجسر الذى يفضى به إلى إدراك « الآخر » بالمعنى الحقيقى للكلمة ، فيكون بذلك سائرًا فى طريق النمو الطبيعى السوى ، حيث تبدأ شخصيته المستقلة أو وعيه الذاتى فى التكون والتخلق ، وانطلاقا من هذا الوعى بالآخر ، وإما أن تكون صورته المرآوية بمثابة الشرك أو الفخ الذى يأسره ، مثل نرجس فى الأسطورة القديمة ، فينحرف عن طريق النمو السليم ، ويسير بالتالى فى طريق ملئ بألوان شتى من المرض النفسى أو العقلى ، تدور فى أغلبها حول محور : فقدان الذات لذاتها من خلال توحدها بالآخر ، أيًّا ما(أو مَنْ) كان هذا الآخر .

هذه الفكرة وما يتفرغ عنها من أفكار فى اللغة والرمز .. إلخ ، تمثل مساهمة لاكان الحقيقة فى ميدان التحليل النفسى . ومع ذلك لا نستطيع بأى حال من الأحوال أن نغفل تأثر لاكان الواضح والشديد بالفصل الذى كتبه هيجل عن « الوعى الذاتى » فى مؤلفه « ظاهريات الروح » . فهذا الفصل الذى طالما أثار إعجاب فلاسفة من أمثال ماركس وسارتر ، وباحثين فى فلسفة هيجل مثل هيبوليت وفندلاى وفوكوياما يتناول نفس الفكرة ، ولكن من منظور فسفى خالص . بل إن الكلمة – المفتاح لهذه الفكرة ، ونعنى بها كلمة « المرآة » ، ليستخدمها شراح هيجل استخدامًا يجعلنا نبدى بعض التحفظ إزاء حديث لاكان عن مرحلة المرآة كما لو كانت كشفًا أصيلا لم يسبقه إليه أحد .

فما هى إذن علاقة « الوعى الذاتى » عند هيجل « بمرحلة المرآة » عند لاكان ؟ أو بعبارة أخرى : ما هى تلك الفكرة الهيجلية التى يمكن اعتبارها أساسًا فلسفيًا مجردًا لفكرة لاكان السيكولوجية وملاحظاته الإكلينيكية العينية ؟

الوعى عمومًا عند هيجل عبارة عن علاقة دائمة « بالآخر » الذى هو الموضوع أو الطبيعة أو العالم . ولو شئنا أن نعبر عن هذا التعريف الهيجلى للوعى باصطلاح هسرل (... ... ...) لقلنا : إن الوعى إنما هو دائما وعى بـ ..« شىء آخر غيره » . إنه قصدية أو إحالة intentionalité مستمرة إلى هذا الشىء الآخر الذى يعتبر عنصرًا اساسيًا يدخل فى صميم تكوين الوعى وبنيته . غير أن هيجل يذهب – وهذا هو الجديد عنده – إلى أن معرفة الوعى لهذه الموضوعات الأخرى هى معرفة لنفسه أيضًا . وهذا هو ما يعنيه هيجل بقوله : « إن العالم هو المرآة التى نتعرف فيها على أنفسنا »[١٤] . ولذلك ، فإننا حين نقرأ تاريخ العالم أو تاريخ الموضوعات التى يدركها الوعى ، فإننا فى الحقيقة إنما نقرأ تاريخ الوعى ذاته .

والوعى الذى يعرف موضوعاته ولا يعرف نفسه ، الذى يرى ولكنه لا يرى نفسه ، يطلق عليه هيجل اسم « الوعى الطبيعى » ، وهو وعى رجل الشارع الذى يلتصق بالموضوعات مثلما تلتصق أعيننا بالمرآة ، بحيث لا نرى صورتنا فيها . إنه بالأحرى لاوعى جذرى بذاته ، على حد تعبير هيبوليت الذى أشرنا إليه من قبل . أما الوعى الذى يعرف موضوعاته ويعرف نفسه فيها ، فهو ما يسميه هيجل باسم « الوعى بالذات » أو « الوعى الذاتى » .

هذا « الوعى الذاتى » هو فى جوهره رغبة[١٥] . والرغبة من حيث هى ماهية الوعى الذاتى لا تحقق لنفسها الإشباع التام والحقيقى إلا إذا واجهت « موضوعًا » تتعرف فيه على نفسها من ناحية ، ويقرّ ويعترف بها من ناحية أخرى . ولا يمكن أن يكون هذا الموضوع إلا « ذاتًا » أخرى أو « وعيًا ذاتيًا » آخر ، ذلك لأن رغبة الوعى الذاتى تتجاوز الرغبة فى مجرد البقاء والحياة ، أى أنها تتعدى المستوى الطبيعى والحيوانى إلى المستوى الإنسانى والاجتماعى ، حيث يتعين على كل وعى ذاتى أن ينتزع إقرارًا أو اعترافًا من الوعى الذاتى الآخر به ، على أن يقرّ ويعترف هو نفسه بماهذا « الآخر » من وعى ذاتى . وهذا هو معنى قول هيجل : « إن الوعى الذاتى لا يحقق لنفسه الإشباع الحقيقى إلا من خلال وعى ذاتى آخر »[١٦] ، وقوله بأن « الازدواج le doublement إنما هو بالضرورة شريعة كل وعى ذاتى »[١٧] . فلابد إذن أن يدرك كل وعى ذاتى « ذاته » فى وجه « الآخر » الذى هو متصل به ومنفصل عنه فى آن معًا .

هذه الفكرة الهيجلية التى وصفها سارتر بأنها « بارعة »[١٨] ، والتى استعان بها أخيرًا فوكوياما فى تفسيره لثورة شعوب الاتحاد السوفيتى – سابقًا – وأوربا الشرقية على النظام الشمولى وسعيها إلى تحقيق الديمقراطية الليبرالية[١٩] – نقول : هذه الفكرة الهيجلية لم يجد شراح هيجل كلمة توضح أبعادها المجردة وتفتح مغاليقها للأذهان أفضل من كلمة « المرآة » التى طالما استخدمها هيجل نفسه ، إشارة بطبيعة الحال إلى « تجربة المرآة » التى يخبرها ويعرفها كل إنسان . ويكفى أن نذكر فى هذا المقام اثنين من هؤلاء الشراح :

أما الشارح الأول فهو هيبوليت الذى اقترح لفصل « الوعى الذاتى » من كتاب « ظاهريات الروح » عنوانًا يعبر بدقة عن الدراما التى تدور فى هذا النص الموغل فى التجريد لهيجل . هذا العنوان المقترح هو : « الوعى الذاتى من حيث هو لعبة بالمرآة » . ويوضح ذلك بقوله : « إن الوعى الذاتى لا يوجد بوصفه أنا إلا حينما يرى نفسه فى

وعى ذاتى آخر . وهنا يقدم لنا هيجل فى كتابه « ظاهريات الروح » وبألفاظ مجردة تخطيط الآخرية أو الغيرية alterité ، حيث تغدو علاقة الوعى الذاتى بصورته « فى المرآة » أمرًا جوهريًا : إذ يمكننا القول بأن القرين le double (يقول هيجل : الازدواج le doublement) إنما هو عنصر أساسى فى تكوين الوعى الذاتى . نفهم من هذا أن الوعى الذاتى ليس سجنًا فى داخل كيان عضوى بيولوجى ، وإنما هو علاقة ، وعلاقة بآخر ، لكن العلاقة بالآخر لا تكون إلا إذا كان الآخر هو أنا ، كما أن علاقة الآخر بى لا تكون إلا إذا كنت أنا هو الآخر »[٢٠] .

وأما الشارح الثانى فهو فندلاى . ففى معرض تناوله للرغبة التى يتجلى فيها الوعى الذاتى يذهب إلى أن هذه الرغبة فى سعيها نحو موضوع يحقق لها الاشباع الكامل إنما هى فى الحقيقة تسعى نحو « مرآة مطابقة أو كافية » adequate mirror ، ترى فيها نفسها . « ... والمحصلة الوحيدة الواضحة هى أن الوعى الذاتى لا يمكن أن ينعكس بشكل كاف فى موضوع لا يقدر بنفسه على « سلب » ماله من طابع خارجى .. ذاتٌ أخرى هى فقط وباختصار المرآة الكافية الوحيدة لذاتى الواعية بذاتها : إذ أن الذات هى وحدها التى تستطيع أن ترى نفسها بجلاء حينما يكون الموضوع الذى تراه وعيًا ذاتيًا آخر »[٢١] .

خلاصة القول أن أجلى مرآة – أو إن شئت قلت : صورة مرآوية – للوعى الذاتى إنما هى ذلك الوعى الذاتى « الآخر » الذى يماثله ويشبهه ، أى القرين . وهذا الآخر عبارة عن مقوّم جوهرى من مقومات الذات ، من حيث أنها لا تكون كذلك إلا من خلال « الآخر » ولا تتعرف على ذاتها إلا عبر ذلك « الآخر » . بمعنى أننى لكى أكون موجودًا بوصفى أنا ، يجب – فيما يقول هيبوليت مؤكدًا الكلمة التالية مباشرة – أن « أجد » trouve آخر » [٢٢] . وعلى هذا ، فإن الوعى الذاتى من حيث هو وعى بـ آخر » أجده وألقاه ، إنما هو « وجدان » ، (بكل ما تحمله هذه الكلمة العربية فى جوفها ودفعة واحدة من معانى : الوعى بـ ، والرغبة فى ، والعثور على .. آخر) ، أعنى وجدان الذات لذاتها فى هذا الآخر .

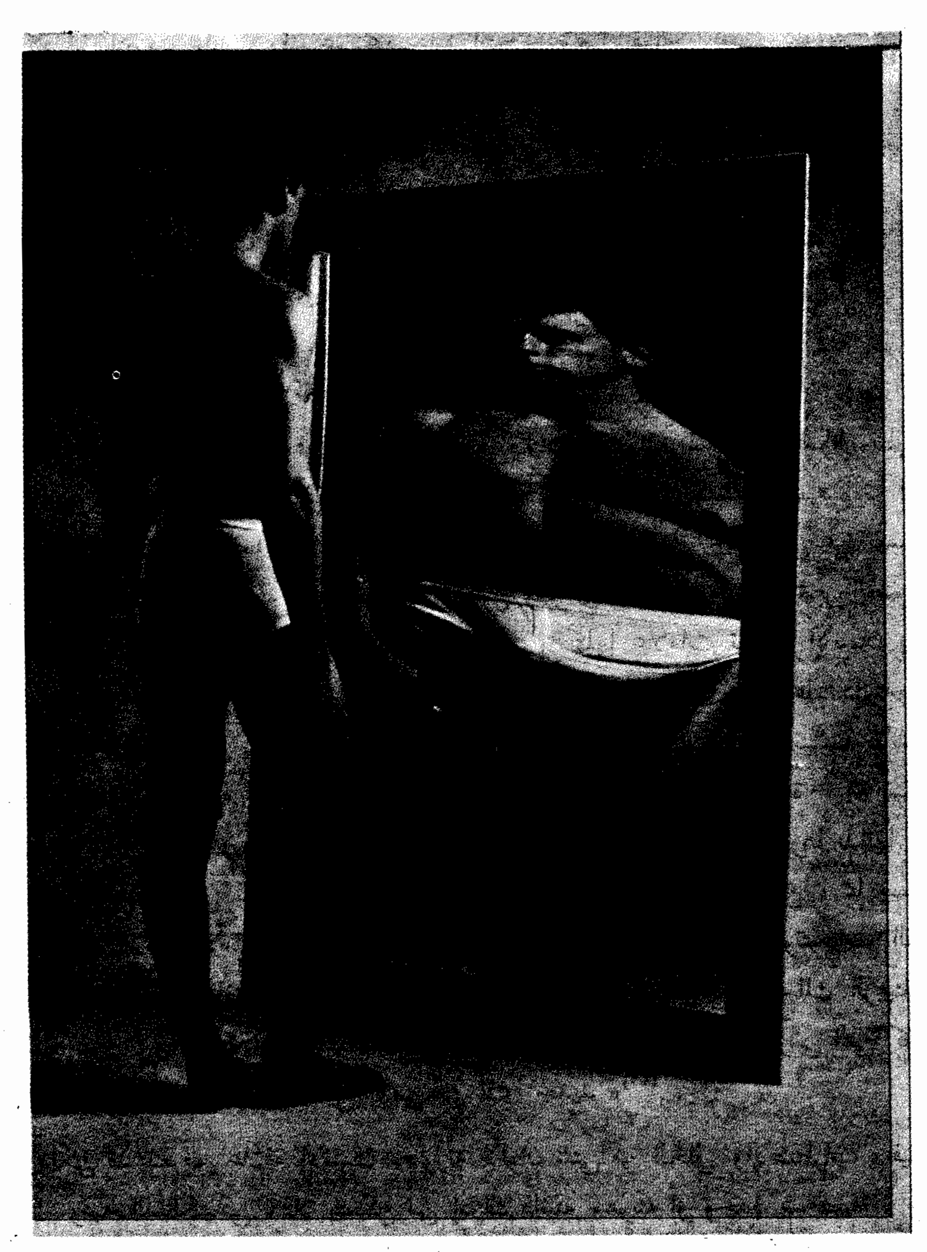
أنا إذن آخر . هذه هى نواة لحظة « الوعى الذاتى » الديالكتيكية عند هيجل . وهذا هو الاكتشاف الذى يتوصل إليه الطفل حين يرى صورته فى المرآة ، وهو ما يمثل عند لاكان تلك اللحظة الارتقائية فى نمو الطفل حينما يتمكن من بلوغ أول تخطيط أولى للذاتية أو الهوية . وهذه اللحظة ليست بسيطة ولا سريعة ، وإنما هى – كما رأينا – بالغة التعقيد والتركيب ؛ إذ هى أشبه ما تكون بثمرة عملية ثلاثية الخطوات متكاملة ، تبدأ

بظن الطفل الناظر إلى المرآة أن أمامه شخصًا آخر مختلفًا عنه تمامًا ، فيحاول – مثل بعض الحيوانات – الامساك به ، ثم انتباهه إلى أنه يرى صورة لا شخصًا واقعيًا ملموسًا ، وأخيرًا إدراكه أنه صاحب تلك الصورة ، فيتهلل ويبتهج .

أنا آخر .. والآخر أنا . إدراك ديالكتيكى تتيحه المرآة للإنسان الشاخص أمامها ، يتجلى بأشكال وتعبيرات مختلفة ، ليس فقط عند الطفل فيما بين الشهر السادس والثامن عشر – أو يزيد – من عمره ، بل وأيضًا فى مختلف مراحل عمر الإنسان ، كما يصاحبه ليس فقط الشعور بالفرح والابتهاج مثلما هو الحال مع الطفل لحظة تعرفه على نفسه فى صورته ، وإنما أيضًا مشاعر أخرى عديدة تتراوح بين الدهشة والتساؤل الضمنى والحيرة والرعب ، حتى يكاد المرء معها ألا يتعرف على نفسه فى صورته المرآوية . فقد كتب نيتشه على لسان زرادشت فى كتابه « هكذا تكلم زرادشت » يقول : « لماذا أرعبنى هذا الحلم حتى استيقظت منه مذعورًا ؟ . فقد رأيت كأن طفلاً يحمل مرآة اقترب منى وهو يقول : انظر فى هذه المرآة يا زرادشت . فما أن نظرت إلى المرآة حتى صرخت وخفق قلبى خفقانًا شديدًا ، لأن ما انعكس لى فى المرآة لم يكن وجهى ، بل وجهًا آخر تقطبت أساريره بضحكة شيطان ساخر »[٢٣] . فإذا صرفنا النظر عما فى هذه العبارات من رمزية ، وكذلك إذا صرفنا النظر عن صدورها من عقل يقترب كثيرًا من حافة اللاعقل أو الجنون (وهو ما سوف نتحدث عنه بعد قليل) ، فإننا نتبين فيها ذلك الإدراك الذى تكشفه المرآة ، أعنى إدراك أن « الأنا (يكون) آخر Je est un autre » ، على حد تعبير رامبو[٢٤] .

إن الذعر الذى انتاب زرادشت من جرّاء هذا الإدراك ، هو نفس الذعر – وإن كان بدرجة أقل تقترب به من حال الدهشة – الذى انتاب الروائى فرنسوا موررياك (١٨٨٥ – ١٩٨٠) حينما رأى نفسه فى تلك المرآة الكبرى المسماة بالسينما . فقد صرح فى « الملحق الأدبى لجريدة الفيجارو » بقوله : « لقد صُعقت حينما رأيت نفسى لأول مرة على شاشة السينما . كنت أعتقد أننى سوف أرى نفسى فى مرآة ، لكنى لم أر نفسى . فعندما رأيت هذا الرجل العجوز (يقصد : نفسه) يدخل حجرة استقبالى ، ظننت أنه رجل يكبرنى سنا . لقد أصابنى الذعر . فالمرء لم يعرف بعدُ ملامحه الفيزيقية ولا نبرة صوته . وهذا أيضًا أمر يثير الحيرة »[٢٥] .

وانها لنفس الحيرة التى استشعرها الشيخ عبد الغنى النابلسى ، أحد متصوفة الإسلام المتأخرين (ولد بدمشق عام ١٦٤٠ م) ، حينما وقف ، وهو شيخ طاعن فى السن ،



(٦٧) هل أنا هو هذا الآخر الذى أراه أمامى ؟
صورة فوتوغرافية ، ألتقطها تو أرما
مجلة (علم النفس اليوم) Psychology Today يوليو ١٩٨٥

أمام المرآة ، فرأى فى صورته إنسانًا آخر ، مغايرًا لذلك الذى كانه أيام الشباب ، حتى أنه كاد ألا يتعرف عليه . وقد عبّر عن هذه التجربة شعرًا بقوله .

حاولت فى المرآة أنظر من أنا — فرأيت شخصًا أنكرته عيونى
مستبشع الشدقين مندلق اللحى — غلب البياض على السواد الجون
عيناه غائرتان فى أصداغه — وجبينه فى صفرة وكمون
فسألته من أنت ؟ قال أنا الذى — هو أنت بدّل عقله بجنون
ذهبت شبيبته ورونق وجهه — والضعف لازمه وفرط الهون(٢٦)

هل أنا هو هذا الآخر الذى أراه أمامى ؟

هذا السؤال الذى يكمن فى تصريح مورياك وأبيات النابلسى الشعرية ، سؤال يطرحه على نفسه أيضًا – بنفس الطريقة أو بطريقة أخرى – كل إنسان يكتشف أن صورته التى يراها هناك فى المرآة ، إنما هى شىء آخر غير ما يحسه ويخبره على نحو داخلى عن نفسه . فالتجاعيد المحفورة فى الجلد ، وبياض شعر الرأس وهو يزحف خلسةً على الشعر الأسود ، والاصفرار الذى يطغى على اللون الطبيعى للوجه .. كلها علامات تجعل الإنسان يرى فى صورته المرآوية – وكأنه لا يصدق عينيه – ذلك التغير الذى يطرأ على ذاتيته من الخارج والذى لا يحس به داخليًا ، (وقريب من هذا حالة الدهشة التى قد تنتاب الإنسان الذى يستمع إلى صوته مسجلاً ، فيحس – وكأنه لا يصدق أذنيه هذه المرة – أنه يسمع صوت إنسان آخر) . ولا شك أن الحسناء أو الغانية التى تعتمد فى شعورها بذاتها على جمال جسمها ، هى الأكثر إثارة للتساؤل السابق ، كلما تقدم بها السن ، مما يسبب لها ألوانًا من خيبة الأمل والاحباط مؤلمة للغاية . فقد كتبت إحدى كونتيسات القرن السابع عشر ، كانت قد قررت عندما بلغت سن الأربعين الانخراط فى سلك الرهبنة – كتبت تقول : « لم يكن أمامى ، لكى أجاهد نفسى ، إلا أن أنظر فى مرآتى التى كانت تطلعنى كل يوم على ما يلحقه بى الزمن من أذى جديد »(٢٧) .

ولكن قد تتعرض علاقة الإنسان بصورته لألوان شتى من الخلل والإضطراب ، فيفقد بذلك وعيه الديالكتيكى ، فلا يتمكن من إدراك ذاتيته وهويته أو وحدة شخصيته ، وهو ما لا يتم إلا من خلال إحساسه بالاختلاف والتمايز عن الآخر أو الأنا الآخر المنعكس أمامه فى المرآة . وتكون النتيجة تجاوز عتبة السواء والصحة والدخول فى دائرة المرض النفسى والعقلى التى تتفاوت درجته قوةً أو ضعفًا .

تنويعات على لحن النرجسية :

فى الحالات التى ذكرناها منذ قليل ، كانت المرآة تقدم – وكأنما هى تمثل وجهة نظر الناس الآخرين ، أو لنقل : وجهة النظر الموضوعية – صورة أمينة وصادقة لملامح الشخص الخارجية ، إنها تقدم ، باختصار ، مظهره الخارجى ، وإن كانت – من وجهة نظره هو الشخصية أو الذاتية – لا تنقل الحقيقة ، أعنى الحقيقة الباطنة ، أى حقيقة ذاته كما يحسها ويستشعرها على نحو داخلى بينه وبين نفسه . غير أن المرآة تستخدم فى حالات أخرى استخدامًا رمزيًا ، لتقوم بدور معاكس تمامًا : إذ تنقل هذه الحقيقة الباطنة التى لا يدركها إلا الشخص وحده ، والتى يريد اخفاءها عن أعين الناس ، بحيث لا يرون إلا المظهر الذى يتبدى به فقط . ولعل « صورة دوريان جراى » التى قدمها لنا أوسكار وايلد فى روايته المعروفة بهذا الاسم ، أن تكون أروع نموذج لتلك المرآة الرمزية أو السحرية التى تعلن الباطن الحق فى مقابل المرآة الحقيقية التى تنقل الظاهر الخادع .

صحيح أن موضوع الرواية ، وهو تخيل حياة مزدوجة أو إنسان وقرينه ، موضوع قديم قدم الحضارة المصرية ، لكن الجديد فيها أنها لم تنظر إلى الازدواج قائمًا بين شخص وقرينه أو بين جانبين فى شخصية واحدة ، بل بين إنسان وصورته . فبينما تتغير الصورة ويعتريها الفساد والتشوه ، يبقى الإنسان ، أصل الصورة، على حاله لا يعتريه تغير أو تحلل .

هذا الإنسان هو دوريان جراى ، بطل الرواية . كان فتى جميل الشكل والتكوين ، يتعشق ذاته مثله فى ذلك كمثل نرجس فى الأسطورة اليونانية القديمة . وقد أثار جماله إلهام صديقه الرسام بازيل هولوورد ، فقام برسم صورة له ، بلغت من الدقة والجمال حدًّا كادت تكون معه نسخة طبق الأصل من دوريان جراى . على أن هذا الأخير كان قد تمنى ، بعد اتمام اللوحة ، « لو أن شبابه يدوم له ، وتحمل الصورة عنه عبء السنين ، لو أنه جماله الناضر يظل ناضرًا ، ويتحمل الوجه المرسوم على اللوحة وزر آثامه وشهواته ، لو أن آثار الهم والشقاء تنتقل من محياه إلى الخطوط والألوان فتسكن فيها وتمزقها تمزيقًا ، حتى يبقى لمحياه غضارة النرجس فى مطلع الربيع » (٢٨) .

وقد تحققت لدوريان جراى هذه الأمنية الغريبة . فأخذت الصورة تعلن عن مكنونات نفسه ، وتسجل أفعاله الشريرة وآثامه الفاحشة ، وتسرد قصة حياته دون حاجة إلى ألفاظ .

ففى أحد الأيام وفيما هو يدير مقبض الباب وقعت عينه على الصورة التى رسمها له بازيل هولورد فأخذه عجب شديد ؛ إذ « خيل إليه أن الوجه قد تغير قليلاً ، فقد كان

التعبير المرتسم عليه مختلفًا عما كان فى الماضى .. وأن شيئًا من القسوة قد ارتسم فى موضع الفم .. وخيل إليه أنه يرى وجهه فى مرآة بعد أن ارتكب إثمًا فاحشًا ترك آثاره فى محياه . فتجهم وجهه وكانت على المائدة مرآة بيضاوية الشكل (أهداها صديقه اللورد هنرى) .. فأمسك بها ، ونظر إلى خياله على عجل ، فلم يجد أثرًا لذلك الخط الذى شوّه جمال شفتيه ، فحار فى الأمر »[٢٩] . هنا فى هذا النص نجد مرآتين : أما المرآة الأولى فهى تلك التى تخيل دوريان جراى أنه يرى وجهه فيها بعد ارتكابه إثمًا فاحشًا ، ويرمز بها أوسكار وايلد إلى الصورة ، أى أنها مرآة رمزية مجازية تكشف عما لحق بنفس دوريان جراى وحقيقته الباطنة من تغير وتشوه . وأما المرآة الثانية فهى تلك التى أمسك بها ونظر إلى خياله فيها ، أى أنها مرآة حقيقية تعكس جمال تكوينه الظاهر وشبابه الدائم . ويزداد هذا التقابل بين المرآتين قوة ووضوحا مع إزدياد ووعى دوريان جراى بازدواجية الحقيقة الباطنة التى يشعر بها وحده فى داخل نفسه والمظهر الخادع الذى يتبدى به أمام الناس الآخرين .

فالصورة قد تغيرت . لقد تغيرت معالمها فعلاً . وكلما اقترف إثما من الآثام سجّلته الأيام على صفحة وجهها غضونًا عميقة وخطوطًا ملتوية تشوه جمالها . ولسوف تكون هذه الصورة مرآة نفسه وصفحة ضميره ، « إن الصورة إن هى إلا مرآة روحه ، فهى لا تتأثر بما ينجم عن مسلكه من نتائج ، وإنما تسجل كل تغير ينتاب روحه »[٣٠] . وبعد أن تحولت الصورة إلى مسخ رجيم ، كان على دوريان جراى أن يخفيها عن العيون ، فنقلها إلى حجرة موحشة محكمة الإيصاد ، وغطاها بستائر سميكة ، حتى يطمئن أن سره الرهيب لن يطلع عليه إنسان . وكان العرق البارد يتصبب من جسده كلما تصور أن الصورة قد سرقت ، فقد كان يخشى أن يطلع الناس على سره ، بل لقد كان يحس أحيانا أن الناس قد بدأوا يشكون فى حقيقة أمره . وكثيرًا ما كان يجد لذة فى مشاهدة التطور الذى ينزل بالصورة . « ولسوف يقف على مكنونات عقله التى لا يعرف عنها شيئًا يومًا بعد يوم .. لسوف تكون الصورة مرآته السحرية التى تعكس له تلافيف نفسه كما عكست له ثنايا جسمه »[٣١] . وكان دوريان جراى يصعد إلى الغرفة المغلقة « ويدخلها حاملاً فى يده مرآة (صديقة – الحقيقة) ويقف أمام الصورة (المرآة الرمزية أو السحرية) ناظرًا تارة إلى الوجه المغضن الشرير المطل من اللوحة وتارة إلى الوجه الصبوح المنعكس فى المرآة ، وكان يجد لذة كبرى لأن الاختلاف الكبير بينهما كان يطمئنه على شبابه وجماله ، حتى لقد بدأ يتعشق نفسه ويرتاح إلى تدهوره الروحى »[٣٢] .



(٦٨)
– دوريان جراى أمام صورته وقد نزع عنها الغطاء من فيلم سينمائى انتاج شركة متروجولدن ماير ١٩٤٤

إن دوريان جراى وهو شاخص أمام المرآة الحقيقية وأمام الصورة ، يلوح وكأنه يسائل نفسه : هل أنا هو هذا الآخر الذى أراه أمامى ؟ لكنه يكتشف أن الآخر الذى تعكسه له المرآة ، أى وجهه الجميل ، إن هو إلا قناع ومظهر خادع ، وكأنما المرآة الحقيقية لا تقول له الحقيقة ، بل تخدعه وتنافقه . إذن فلابد من تحطيمها : « تناول دوريان جراى المرآة ، تناولها كما تناولها فى تلك الليلة العصيبة حين لاحظ التغير الذى أدرك الصورة المشئومة ، ونظر إلى خياله بعين زائغة دامعة .. ثم سئمت نفسه جمال وجهه فقذف بالمرآة على الأرض وداس عليها بقدمه فهشمها إلى شظايا تلمع كقطع الفضة ، لقد حطم هذا الجمال حياته وأجهز شبابه على سعادته .. إن جماله لم يكن إلا قناعًا وشبابه لم يكن إلا حلة مسمومة »[٣٣] . أما الصورة ، هذه المرآة التى يرى فيها روحه ، فهى مرآة خائنة ؛ ذلك أنه كان قد أبدى توبته عما ارتكبه من آثام وخطايا ، لكن الصورة تقول إن توبته لم يكن فيها ذرة واحدة من الاخلاص . « لقد كانت الصورة عنده بمثابة ضميره

الحى ، ما فى ذلك شك . فليحطم ذلك الضمير الذى يفسد عليه طعم الحياة .. وأمسك دوريان جراى بمدية وطعن بها الصورة .. ثم ارتفعت صرخة وأعقبها سقوط جسم .. ودخل الخدم الغرفة فشاهدوا على الحائط صورة رائعة لسيدهم ، وقد سجلت جماله الفذ وشبابه النضر . وعلى الأرض شاهدوا رجلاً ميتًا فى ثياب السهرة . وقد غارت فى قلبه مدية . وكان الرجل فعض الوجه يابس البدن كريه الملامح . ولم يتبينوا هويته إلا بعد أن فحصوا الخواتم التى يلبسها »(٣٤) .

والحق أن أوسكار وايلد ، فى روايته « صورة دوريان جراى » ، لم يكن سوى حلقة فى سلسلة طويلة من الأدباء ، برعت في استخدام مايمكن تسميته بـ« تكنيك المرآة » ، وما قد يصاحبه من مخاطبة للمرآة أحيانًا وتحطيم لها أحيانا أخرى ، لوصف شخصيات تعانى من أحوال نفسية مرضية ، مثل حال ازواجية الباطن والظاهر ، الحقيقة والمظهر ، الذى كابده دوريان جراى إلى حد التمزق وتحطيم الذات ، أى الانتحار .

ولكن قبل أن نمضى فى بيان بعض حلقات تلك السلسلة من الأدباء الذين استخدموا تكنيك المرآة ، نود أن نشير إلى مسألة عرض لها هيجل بطريقة فلسفية أنطولوجية عامة وتوسع فيها المحللون النفسيون على أنحاء شتى ، وأعنى بها : ضياع الأنا فى الآخر . بمعنى أن الإنسان وهو يسعى إلى « وجدان » ذاته عبر الآخر ، يتعرض – بدرجات مختلفة – « لفقدان » ذاته فى ذلك الآخر . فنحن نتبين هذا المسألة عند هيجل فيما اسماه بالوعى الشقى والوعى المغترب عن ذاته ، وهو ما فصلنا فيه القول فى كتابنا عن « الاغتراب »(٣٥) . كذلك نتبينها بوضوح أكبر فى تلك المجموعة من الأمراض النفسية والعقلية التى ينتظمها ما يطلق عليه المحللون النفسيون اسم « الإدراك النرجسى » ، وهو إدراك يصاحبه تعين أوتوحد نرجسى بالآخر . نذكر من هذه الأمراض مرضين عقليين هما : البرانويا والاكتئاب الذهانى . « فالمريض البارنوى الذى يتهم زوجته بخيانته مع رجل آخر إنما يرى ، فى الحقيقة ، نفسه فى زوجته ، يرى الجزء الأنثوى (أى رغباته الجنسية المثلية) فى زوجته ، فهو يسقط بعض نفسه على زوجته ، ويحارب فيها ما لم يستطع أن يحاربه فى نفسه . كما أن المريض بالاكتئاب الذهانى الذى يوجه إلى نفسه أخطر التهم والتحقير وينكر على نفسه حق الحياة ، حتى لقد يقدم على الانتحار ، يتبين فى آخر الأمر أن كل هذا الهجوم العنيف الغاضب إنما يقصد به الآخر المحبوب المكروه معًا ، والقابع داخل نفسه بعد أن تخلى عنه « بالغياب » الحقيقى أو النفسى ، فيستدمج داخل النفس . ولا يمكن أن تتم عملية الاستدماج إلا لسبق وجود تعيين ذاتى نرجس هو السبب أيضًا فى عملية الاسقاط فى مرض البارانويا السابق ذكره »(٣٦) .



(٦٩) دوريان جراى وهو ينهال على صورته تمزيقًا من فيلم سينمائى انتاج شركة متروجولدن ماير ١٩٤٤

فإذا عدنا إلى تكنيك المرآة كما يستخدمه بعض الأدباء وأمعنا النظر فيه ، لوجدنا أنه يقوم فى جوهره على عملية الاسقاط ، فالشخصية من تلك الشخصيات المرضية نراها تقوم باسقاط كل أو بعض مايدور فى داخلها من مشاعر وانفعالات وأحوال ، بل وأحيانًا وضعها أو مصيرها الإنسانى كله ، على شخصية أخرى تكون لها كالمرآة أو الظل .

ولعل المنظر الرابع فى الفصل الثالث من مسرحية شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) « الملك لير » أن يكون مثلا توضيحيًا لتكنيك المرآة الذى ذكرناه . إنه منظر العاصفة الشهير الذى يرمز إلى الحالة النفسية والعقلية (الجنون) التى وصل إليها الملك لير ، بعد أن اكتشف نكران فتياته الثلاث لجميله ، وهو التخلى لهن عن مملكته وأملاكه كلها ، (وإن قد اكتشف فى آخر المسرحية أن كورديليا هى من بين فتياته التى كانت تحبه بالفعل) . فى هذا المنظريواجه الملك لير إدجار الذى كان فى مثل حالة الملك لير النفسية والعقلية : إذ فقد هو أيضًا عقله ، بل وهام على وجهه فى الأرض شبه عار لا يلبس شيئًا يقيه من البرد . وحين يرى الملك لير إدجار يخيل إليه أنه يرى نفسه ، أو قريبا له . وفى الحوار التالى نتبين كيف اصبح إدجار مرآة الملك لير وظله . فهذا الأخير يرى إدجار مثله ، أى إنسانًا تعرض للجحود من قبل بناته ، فعصف الكمد والحزن بعقله ، فآثر بالتالى التشرد والضياع .

« لير : هل منحت فتياتك كل أملاكك ؟ ، وهل أوصلك ذلك إلى هذه الحالة التى أنت فيها »[٣٧] »

« لير : ماذا ! هل جحود بناتك هو الذى أدى بك إلى هذه المحنة القاسية ؟ .. هل تنازلت لهن عن كل شيء ؟ . الم تحتفظ لنفسك بأى شيء على الإطلاق ؟ »[٣٨] .

غير أن شكسبير لم يقف فى استخدامه « لتكنيك المرآة » عند عملية الإسقاط فقط ، وإنما هو قد تجاوز هذه العملية إلى بيان أن الصورة تملى على الأصل تصرفًا معينا ، فتكون النتيجة أن يحاكى الأصل الصورة وأن ينطق المجنون بالحكمة . ففى اللحظة التى يفقد فيها الملك لير عقله يكتشف حقيقة الإنسان فى ظله ، ومن ثم يشرع الملك لير فى محاكاة إدجار بخلع ثيابه وتمزيقها .

« لير : هل هذا هو الإنسان فى ماهيته الكلية ؟ لنمعن النظر إليه . أنت لا تدين للدودة بأى حرير ، ولا للحيوان بأى جلد ، ولا للخروف باى صوف ولا للسنور بأى عطر .

هاهنا ثلاثة أشخاص متأنقين معقدين . أما أنت فأنت الشيء ذاته . فالإنسان دون تزويق وتكلف ليس سوى هذا الحيوان التعيس ، العارى ، والأعزل ، الذى هو أنت . اذهبى اذهبى بعيدًا عنى أيتها الملابس المستعارة ! ، تعالو اخلعوا عنى هذه الملابس ! (يمزق ثيابه)[٣٩] »

ولئن كان شكسبير قد استخدم « تكنيك المرآة » فى هذا المنظر الرائع من مسرحيته ليوضح بواسطته ما تعرضت له شخصية الملك لير من اغتراب يكاد يكون هو والجنون شيئًا واحدًا ، فإن ديستويفسكى (١٨٢١ – ١٨٨١) يستخدم نفس التكنيك فى رواية كاملة تحمل عنوانًا حافلا بالمعنى ، وهو « القرين » The double (أو « المثل » – كما جاء فى ترجمتها العربية) (١٨٤٦) . وإذا كان شكسبير قد صور الملك لير على أنه « صار » مجنونًا فى الفصل الثالث من المسرحية ، فإن ديستويفسكى يلمح منذ الفصل الأول إلى أن جوليا دكين ، بطل روايته ، مريض بالبرانويا ، ويظل كذلك حتى نهاية الرواية . ولعل هذا هو ما حدا بأغلب الباحثين إلى القول بأن رواية « القرين » ليست فى الحقيقة سوى دراسة فى سيكولوجية الجنون : نشأته وتطوره .

فالرواية تصور لنا جوليادكين موظفا ريفيًا بالغ الحساسية ، يعيش فى مدينة بطرسبرج ، رمز المدينة الكبيرة أو العاصمة ، حيث تكون الموجودات الإنسانية فيها مجرد أرقام أو أعداد هائلة ، تتمايز فيما بينها لابما تحمله من افكار ومشاعر إنسانية وإنما بما تشغله

من وظائف ودرجات فى سلم المجتمع المدنى ، حيث النظرة فيها إلى الإنسان على أنه « موضوع » يستخدم أو « صامولة » فى عجلة الانتاج قابلة للتغيير .. إلى آخر هذه القيم التى تسود مجتمع « المدينة » الحديث . ولما كان جوليادكين عاجزاً عن مسايرة هذه القيم الزائفة الشائعة ، ولما كان يخاف على نفسه من الإنسحاق تحت جبروت المدينة بنزعتها الآلية ونظامها البيروقراطى ، فقد جسد بوهمه وخياله المريضين شخصًا آخر .. « لم يكن هذا الشخص الآخر إلا هو نفسه . نعم ، إنه هو نفسه ، هو جوليادكين ثان ... أو قل بكلمة واحدة إنه ما يطلق عليه اسم « المثل » (القرين) ، هو « مثل » السيد جوليادكين »[٤٠] ، « فلو وضع أحدهما إلى جانب الآخر لما استطاع أحد فى العالم أن يدعى أن بوسعه .. أن يميز بين الأصل والصورة . كان بطلنا .. فى وضع إنسان جاءه مازح خبيث فأمرّ أمام وجهه المرآة لمناكدته وإزعاجه »[٤١] .

وقد أسقط جوليادكين على قرينه هذا كل ما لايريد وكل ما لا يستطيع أن ينطق هو به ، بل إن كل النقائص الدفينة فى باطن نفسه تخارجت على هذا الآخر ، « الذى هو بعينه ذعر السيد جوليادكين ، هو بعينه عار السيد جوليادكين ، هو بعينه كابوس السيد جوليادكين »[٤٢] . وعلى هذا النحو يتحول جوليادكين إلى اثنين ، يحاور ويصارع أحدهما الآخر : أما الأول فهو جوليادكين الحقيقى ، المثالى ، أو على الأصح الذى « يتصنع » المثالية . وأما الثانى فهو جوليادكين الوهمى ، أو الوهم المجسد ، وهو الانتهازى ، السافل ، الخسيس ، الجبان .. إلى آخر هذه النقائص القابعة فى أعماق جوليادكين الأول . فهذا الأخير يرى فى جوليادكين الثانى مالا يريد أن يراه فى نفسه ويحارب فيه مالا يستطيع أن يحاربه فى نفسه . والشخصيتان هما فى الحقيقة شخصية واحدة ، لكنها مزدوجة ومنقسمة على نفسها ، فقد أصبح جوليادكين إنسانًا يحارب بعضه بعضًا ، بل تعددت أوهامه وتجسدت آلافًا مؤلفة من أشخاصه المتشابهين . وكأنه فى غرفة من المرايا . « فما كان من بطلنا المسكين – السيد جوليادكين الأصلى – إلا أن فرّ هاربًا وقد امتلأ شعورًا بالعار والحزن .. إنه يركض الآن قدمًا على غير هدى لا يدرى أين يذهب . ولكنه كلما خطا خطوة وكلما قرعت قدمه اسفلت الرصيف مرة ، انبجس إلى جانبه عدو جديد كأنه يخرج من بطن الأرض ، انبجس جوليادكين جديد ، انبجس ذلك الدجال نفسه رهيبًا حقيرًا باعثًا على التقزز والاشمئزاز كما كان . ويأخذ هؤلاء الأشخاص ، المتشابهون جميعا ، يأخذون يركضون واحدًا وراء آخر ، فكأنهم سرب من الأوز يطارد بطلنا ويلاحقه . أصبح بطلنا لا يعرف إلى أن يهرب . أصبح لا يعرف كيف ينجو من

هؤلاء الجولياذكين الذين يجرون وراءه . تقطعت أنفاس بطلنا المسكين . وسرعان ما حاصره هؤلاء الأشخاص المتشابهون من كل جهة . إنهم ألوف . إنهم مبثوثون فى كل مكان . إنهم يجتاحون شوارع العاصمة »[٤٣] .

استمر جولياذكين هكذا طوال الرواية ، إلى أن كانت نهايته جنونا مطبقًا . ولو أننا نظرنا إلى هذه الرواية من زاوية نفسية وأخلاقية ، كما فعل جسدورف ، لوجدنا أنها تصور تجربة إنسان افتقد الشعور بوحدة حياته ، واكتشف فجأة أن وضعه الإنسانى وضع مثير للإحباط واليأس . فالوعى النبيل عنده معكوسٌ وعى سىء شرير ومقلوبُه . تمكن هذا الأخير من طرد الأول من حياته ، فأحالها إلى جحيم لا يُطاق[٤٤] .

ويستطرد جسدورف قائلاً : إن فرويد كان قد أبدى اهتمامًا كبيرًا بمشكلة القرين ، أثناء تناوله لمقولة متعلقة بالوجدان ، هى « الغربة الموحشة das Unheimliche[٤٥] وذهب فى تحليلاته إلى اعتبار القرين أصل الوعى نفسه . فبعد أن بيّن دور القرين فى التصورات الدينية القديمة عند الشعوب البدائية ، وكذلك عند قدماء المصريين ، توصل إلى نتيجة مفادها أن القرين عندهم كان ضامنا للأنا ضد التدمير والضياع ، وكانت النفس الخالدة بالتالى أول قرين للجسم . ولكن بعد ظهور فكرة النفس ، لم يعد القرين متوحدًا بها ، ولم يعد ضامنا للأنا وبقائه ، وإنما أصبح إحساسا بالغربة الموحشة يسبق الموت وارهاصًا له . وقد تطور هذا الجانب الوجدانى مع نشأة الوعى بالمعنى الدقيق للكلمة ، حتى صار القرين بمثابة الرقيب النفسى فى داخل الأنا ، يمارس عليه دور الملاحظ والناقد له على حد سواء ، ويظهر فى أغلب الأحيان تحت اسم « الوعى أو الضمير الخلقى » . هذا فى الحالات العادية السوية ، أما فى الحالات المرضية كالهلوسات وغيرها ، فإن القرين يكون أقرب شىء إلى الوعى – المضاد ، أو الوعى المناوئ contre - conscience التابع فى داخل الإنسان المريض نفسيًا أو عقليا ، لمناكدته ومحاربته[٤٦] .

ولو نظرنا إلى مسألة القرين من زاوية وجودية أنطولوجية ، لوجدنا أن ظهور القرين عند هؤلاء المرضى يعدّ علامة على إخفاقهم إخفاقًا كاملاً فى الاتصال مع الواقع والتعامل معه ، بل وعلى اخفاقهم الشامل فى التواصل مع ذواتهم والتآلف معها . فالإنسان السوى لا يخاف – مثلا – من خياله ، ولا يرتعب من ظله ، ويعرف كيف يتحرر من الأوهام والأشباح . ولأنه إنسان يضرب بجذوره فى العالم ، فإنه لايشعر بالغربة ولابالوحشة فيه . ولأنه منسجم مع العالم ومع نفسه ، فإنه يحقق وجوده ويؤكد شخصيته على نحو واقعى . أما الإتصال السيئ بالواقع وفقدان الإحساس بالواقع فيعبران عند الإنسان غير

السوى عن خلل واضطراب فى أعماقه . ولأنه إنسان منتزع الجذور من العالم ، فإنه يحس وكأنه فى النزع الأخير ، لا يتعرف على نفسه فى البيئة التى تحيط به ولا فى أفعاله التى تصدر عنه . ومن هنا يظهر القرين عرضا من أعراض الاغتراب ، وغربة الذات عن ذاتها .

ولعل هذا هو ماحدا بعض الباحثين إلى اعتبار القرين فى أعمال ديستويفسكى مثلا على ما يطلقون عليه تعبير : « فقدان الوضع الأنطولوجى » ، أى انعدام الجذور التى تربط بين الإنسان وبين العالم الذى يعيش فيه وبينه وبين وجوده هو نفسه فى هذا العالم . فديستويفسكى من خلال فكرة القرين يعبر عن هذه الحال من « الزعزعة » الوجودية أو « الخلخلة » الأنطولوجية ، إن جاز التعبير والتصور ، ويقدّم بالتالى نوعًا من باثولوجيا الأنا ، حيث يفضى تحلّله الباطن ، بعد بلوغ حدّه القصى ، إلى أن يُسقط خارجًا عنه أوهامه عن القرين ، حتى ليبدو له متجسدًا متموضعًا كما لو كان حقيقة واقعة . فتجربة القرين تضعنا ، إذن ، أمام حالة حدّية وحادة من حالات تحلل « فكرة » الإنسان ، ونعنى بها تلك الحالة التى تؤدى إلى وضع تغترب فيه الذات عن ذاتها ، من خلال وهم مجسد غريب يسلب من الإنسان وجوده الحقيقى الخاص[٤٧] .

لم يكن ديستويفسكى هو وحده الأديب الذى عُنى بموضوع القرين . فهناك آخرون غيره ، خاصة من الرومانسيين الألمان فى القرن التاسع عشر ، كانوا قد تناولوا نفس الموضوع . ولم يكن ولعهم جميعًا بهذا الموضوع اعتباطيًا ، وإنما لأنهم كانوا يعانون هم أنفسهم من اضطرابات نفسية خطيرة ، أدت ببعضهم إلى الوقوع فى هوة الجنون . وكانت أعمالهم وشخصياتهم مادة خصبة للمشتغلين بعلم النفس المرضى القائم على التحليل النفسى ، نهلوا منها وأشاروا إليها فى توضيح مقولاتهم السيكولوجية العديدة . فالقرين من حيث هو حالة مرضية ينتمى ، فى رأى فريق منهم ، إلى فئة من الأمراض تنشأ أساسًا عن اختلال واضطراب فى الرؤية **spèculaire** إذ يسقط المريض صورة ذاته ويراها وكأنها مستقلة عن وعيه وعن كيانه العضوى . « ولربما عُدّت - كما يقول أحدهم - رؤية قرين الذات انعكاسًا لانقسام فى الشخصية ، أو نتيجة إحساس بانعدام الشخصية وفقدانها » . أما الفريق الآخر من هؤلاء العلماء فيرى فى القرين لا مجرد تعبير عن ازدواج الشخصية أو فقدانها فقط ، وإنما هو أيضًا دليل على اضطراب فى وجود الشخص كله ، ومن ثم يصبح مظهرًا حادًا يكشف الغطاء عن بِنْية هشة مرضية فى أعماق وجود الشخص[٤٨] .

وعلى هذا الأساس ذهب بعض الباحثين الذين يفسرون الأدب والفن من زاوية التحليل النفسى إلى القول بأن القرين إنما هو تعبير عن عقدة نرجسية ، أى علامة مرضية على اهتمام مفرط بالذات . ولكنها نرجسية بالمعنى المعكوس ، فإذا كان نرجس يذهب إلى البحيرة ليتأمل وجهه الجميل على صفحة مياهها الساكنة ، فإن الإنسان الذى يزور قرينه ، لا يلقى من المواجهة إلا العذاب والقلق . وغالبًا ما يربط هؤلاء الباحثون بين تجربة القرين بهذا المعنى وبين أسطورة الظل المفقود التى طالما أفاد منها الروائيون الرومانسيون ، وخاصة شاميسو Chamisso وهو كاتب ألمانى من أصل فرنسى ، فى روايته « بيتر شلميل » Peter Schlemihl فقد فَقَد شلميل ظله ، فاهتز وجوده كله واضطرب من أساسه وفى أعماقه . هذا الظل كما يقول أحد هؤلاء الباحثين — هو « بالنسبة إلى البطل الجانب المجهول ، والغريب الموحش unheimlich من نفسه ، يخبره بوصفه موجودًا غريبًا عنه وقريبًا منه فى آن واحد ، أى بوصفه أنا آخر alter ego وينسب إليه أحيانًا صفات الموجود الشرير ، أو الشيطان » . أما أوتو رانك فقد ذهب فى كتابه : « القرين المسافر » إلى أن شاميسو إنما يوحد بينه وبين بطله . واستشهد على ذلك بما كتبه شاميسو نفسه إلى أحد أصدقائه قائلا : « بيتر شلميل هو أنا ، أو أنا بالأحرى هو الذى يسكن جسده » . أما الظل فهو فى نظر رانك « أليجورة » ، أو أمثولة رمزية يرمز بها المؤلف إلى « الوطن ، والوضع فى العالم والتمكن فيه ، والعائلة ، والمذهب الدينى ، والألقاب ، والسمعة ... وعلى هذا ، ففقدان الظل معناه فقدان كل هذه المزايا والنعم » . ولعل هذا ما قصد إليه شاميسو ، وهو على فراش الموت ، حين قال لصديق له : « سألنى الناس عن معنى الظل . فإن سألونى الآن مامعنى ظلى، لأجبتهم : إنه الصحة التى تنقصنى . فغياب ظلى هو مرضى»[٤٩].

ولو صرفنا النظر عما بين الباحثين من اختلافات فى تفسير القرين والظل ، فإن الذى يتعين علينا الالتفات إليه مما سبق هو أن الإنسان الذى يعانى من اضطرابات نفسية أو عقلية حادة أو الإنسان المجنون بوجه عام إنما هو إنسان ينعدم عنده الوعى الديالكتيكى الذى يقوم على ادراك الهوية فى الاختلاف ، وغالبًا ما يكون أسيرًا لذلك الوعى المزيف المغترب الذى يتميز بالنظر إلى الآخر ، حقيقيًا كان هذا الآخر أو وهميًا ، على أنه خطر يتهدد الأنا بالاستئصال والافناء ، أو على أنه هو هو الأنا ، وفى هذه الحالة أيضًا يضيع الأنا فيه ، لأن هناك توحدا ترجسيًا به حتى الموت .

وربما كان زرادشت كما صوره نيتشه في بعض المواضع من كتابه « هكذا تكلم زرادشت » أنموذجًا ثالثًا – نقدمه بالاضافة إلى الملك لير وجوليادكين – لذلك الإنسان الذى يقترب بشدة من عتبات الجنون ، نتيجة خوفه المرضى من الآخر ، حتى ولو كان هذا الآخر هو ظله أو خياله .

« لا يحق لزرادشت أن يخاف من خيال ، فيسطو عليه الوهم حتى يرى رجلى خياله أطول من رجليه .

ووقف فجأة والتفت إلى ما وراءه ، فإذا بظله يصطدم به فيكاد يسقط إلى الأرض ، وتفرس فى هذا الخيال ، فاستولى عليه الرعب كأنه يرى شبحًا من وراء القبور ، لما رأى من هزاله وهرمه »(٥٠) .

ولكن ما أن تبين لزرادشت أن ظله ينطق – والحق أنه هو الذى يستنطقه – آراءه ، ولما بدا له وكأنه لسان حاله الأسيان اطمأن إليه ، لأنه هو هو نفسه .

« ليس من سطح لم أنطرح عليه كالغبار المتهاوى بعد ثورته على المرايا وزجاج النوافذ ، وكل شيء ألمسه يختلس منى ولا آخذ منه شيئًا ، فها أنذا ناحل وأكاد أكون هباء .

هكذا تكلم الظل ، فارتسم الأسى على وجه زرادشت فقال :– أنت هو ظلى »(٥١) .

والآن ، إذا كان لنا أن نتساءل عن الخيط الذى يجمع هذه الشخصيات الثلاث التى ابتدعها خيال ثلاثة من كبار المفكرين ، لكان فى وسعنا أن نقول : إنه التوحد النرجسى بالآخر ، أيًا من (– أو – ما) كان هذا الآخر . فالأنا عند أمثال هذه الشخصيات التى تتعرض لاضطرابات نفسية وعقلية ، إنما هى أنا محبوسة داخل ذاتها ، تتعامل مع أوهامها وأحلامها وتهيؤاتها ... إلخ كما لو كانت آخر ، مما يختلط عندها الحلم بالواقع ، والخيال بالحقيقة على نحو مأساوى حاد . إنها – بعبارة أخرى – أنا وحدانية مغتربة ، لا تستطيع أن تتعرف على نفسها فى الآخر ، لأنها مضيّعة فيه . وبناء على هذا ، يمكننا القول بأن الإنسان المجنون ليست لديه تجربة بالمرآة بالمعنى الدقيق ، أى باعتبارها تجربة تقوم أساسًا على ديالكتيك الأنا – الآخر ، ذلك لأن هذا الإنسان عاجز عن ادراك أن الأنا لا تكون إلا من خلال تمايزها عن الآخر وتوقفها عليه فى آن معًا ، بمعنى أن الآخر وإن كان منفصلاً ومختلفًا عن الأنا ، فإنه ليدخل مقومًا جوهريًا فى صميم وجودها .

وعلى الرغم من انطباق القول السابق على الإنسان البدائى أيضًا ، فإن هذا الإنسان يتميز عن الإنسان المجنون بقدرته على تجاوز لحظة التوحد بالآخر والوصول إلى لحظة

الوعى الذاتى ، إذا ما أتيحت له فرصة التعلم والاتصال بالحضارة بمعاييرها العقلية ، والمدنية بأدواتها التقنية ، وخاصة تلك الأداة المصنوعة من زجاج – أو حتى معدن – المسماة باسم المرآة . وعلى هذا ، فإن عدم وجود المرآة فى ثقافات البدائيين يعتبر سببًا فى انعدام تجربة المرآة بمعناها الدقيق ، وليس بمعناها الواسع .

فيما سبق ورد اصطلاح « النرجسية » ، خاصة فى إطار التحليل النفسى ، أى إطار إعجاب الأنا بصورتها إعجابًا مفرطًا مرضيًا ، وتوحّد الأنا بالآخر ، الذى هو صورة منها أو اسقاط خارجى ترى فيه نفسها أو بعض نفسها ، توحدًا حتى الموت ، أى فيه ضياع لها وفقدان لوجودها الحقيقى . ولكننا قبل أن نختتم هذا الجزء ، نحب أن نذكر أن النرجسية لم يقتصر تناولها على أصحاب التحليل النفس فقط ، بل تناولها أيضًا الفلاسفة من أمثال لافل وبشلار فى عصرنا الحاضر . ولئن كان الإطار العام عند الجميع واحدًا تقريبا ، وهو علاقة الأنا – الآخر ، وهل هى علاقة زائفة أم علاقة جدلية ديالكتيكية ، فإن ثمة اختلافات فى التفصيلات من فيلسوف إلى آخر بحسب اتجاه فلسفته العام .

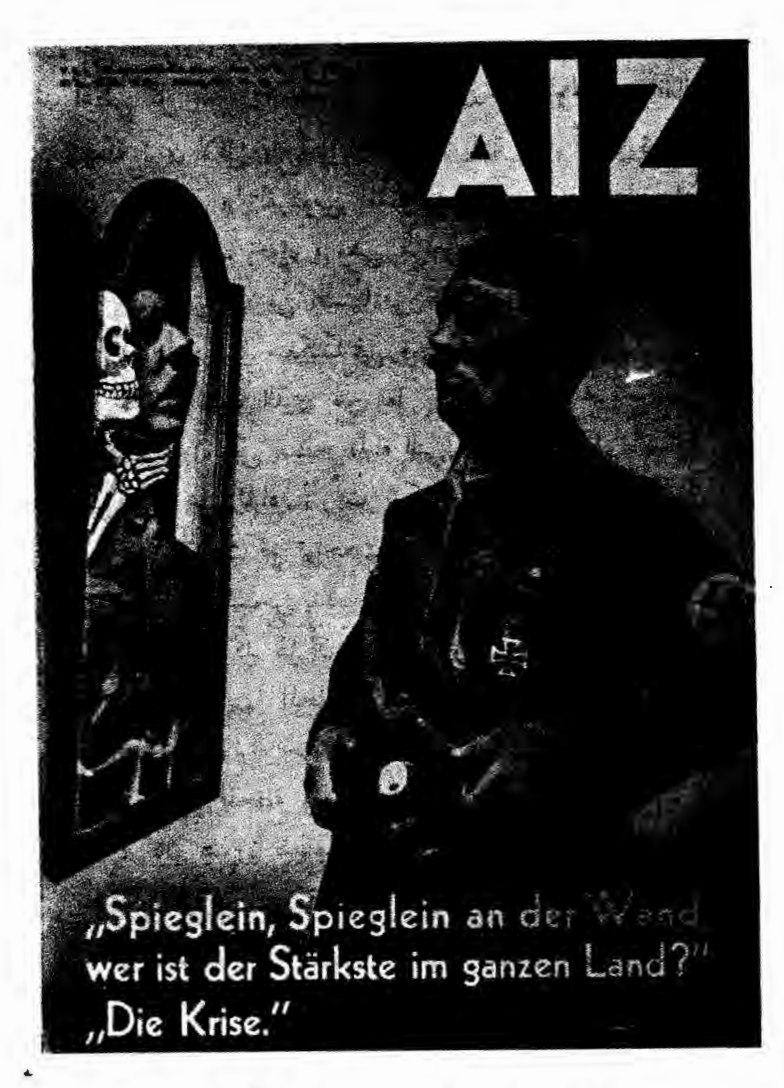
لافل مثلاً فيلسوف يقول بالمشاركة والتواصل فى الوجود عن طريق الفعل . وعلى هذا الأساس كان اعتقاده أن غلطة نرجس المميتة تتمثل فى أنه حين أحب صورته المنعكسة على سطح الماء ، ظنّ أنها حقيقة ، ولم يفطن إلى أنها مجرد انعكاس له ، أى مجرد مظهر . لقد تخيل أنه بخلق هذه الصورة لنفسه قد خلق وجوده الحقيقى . والوجود عند لافل يستلزم الفعل ، أى تخارج الإنسان من نفسه فى الفكر والعمل والحب . قد يكون ذلك مقبولاً من النرجسى ، حين يتخذ من نفسه موضوعًا للحب . ولكن هذا فى نظر لافل مستحيل ؛ لأن ما يراه ويحبه ليس هو نفسه ، وإنما صورة نفسه ومظهرها لها فقط . إذن ، ففعل الحب هنا زائف ، والوجود بالتالى غير حقيقى[٥٢] .

ولما كانت الصورة على سطح الماء لا يمكن أن تستجيب لحب نرجس لها ، كان من المحتم أن يجد نفسه وحيدًا ، بل بدأ وجوده يزوى ويضمحل ؛ ذلك لأن العمل الخلاق يتطلب ، إلى جانب الروح الحرة ، موادًا تمارس عليها هذه الروح فعلها ، ومن خلال التضاد – و – التعاون بينهما يولد الفعل . هنا يلجأ لافل إلى أسطورة بجميليون ليبين أن بجميليون وإن وقع مثل نرجس فى حب ابداعه ، فإنه يتميز عنه فى استعارته مادة من الطبيعة جسّد فيها روحه الحرة المبدعة كفنان ، فكان تمثال تلك المرأة الجميل موضوع حبه . لكنه انخدع مثل نرجس وأخطأ حين ظن أن حبه من القوة بحيث يستطيع بث الحياة فى موضوع رغبته . فكانت مأساته وكان شقاؤه ، لأن الحياة الوحيدة التى يمكن

أن يحبها إنما هى تلك الحياة التى تعطى نفسها الوجود أولاً ، قبل أن تعطى نفسها له . وبعبارة أخرى نقول : إن مشكلة التواصل ، وهى فى نظر لافل مشكلة أساسية فى الفلسفة والحياة على السواء ، لا يمكن أن تُحلّ إلا من خلال علاقة تقوم بين فردين اثنين مستقلين ، قد أعطى كل منهما لنفسه الوجود ، أى صنع وجوده بأفعاله(٥٣) .

عند هذه النقطة نرى لافل يلجأ إلى أسطورة ثالثة هى أسطورة خلق آدم وحواء ، كما قدّمها الشاعر ملتون فى « الفردوس المفقود » . فآدم ، فى هذه الأسطورة ، يحيا ؛ لأنه يخرج من نفسه فى حب حواء ، وهى موجود حقيقى منفصل عنه ، أعطت نفسها – مثله – الوجود حين خرجت من نفسها فى حبها له . ولقد تغلبت حواء على وحدتها وغربتها ، عندما رأت وجودها منعكسًا فى وجود آدم . فكل منهما إذن قد وجد نفسه فى الآخر ، من خلال الحب الذى هو فعل عطاء ، أى خروج من النفس . تقول الأسطورة : « انحنت حواء على سطح المياه التى تعكس السماء الصافية فتظهر لها سماء ثانية . وبينما هى تطل على المياه ، رأت شكلا يتقدم إليها . ثم تقول حواء « عندما نظرت إليه ، نظر إلىّ . تقدمت ثم تراجعت ، فإذا به يتقدم ثم يتراجع . ثمة سحر غريب يدفعنى نحوه ، وهو نفس السحر يدفعه نحوى . ألا يعنى هذا كله أن كلينا قد خُلق للآخر ؟ » . ولكن صوتا أكّد لها أن وجودها ليس سوى هذه الصورة المنعكسة أمام عينيها . « إن ما تتأملينه ، أيتها المخلوقة الجميلة ، إنما هو أنت نفسك » . هكذا قال الصوت . غير أن هذا الذى تراه حواء ، وما يملأ نفسها الآن إعجابًا ، يلوح لها موجودًا آخر . ولم تقع أبدًا ، ولو للحظة واحدة ، فى غلطة أن ما قد كانت تسعى إليه وتأمل فى الحصول عليه ، كان صورة نفسها . إنما كان موجودًا آخر غير نفسها ، وتدرك مع ذلك ، وهى تطيل النظر فى صورة هذا الآخر ، أنه هو أيضًا شبيه بها هى نفسها . ولسوف تتحد به ، وسوف تعطيه ، كما يقول الشاعر ، أطفالاً كثيرين ، وسوف ينادونها بأم الأحياء جميعًا »(٥٤) .

على أن لافل وإن كان ينظر إلى النرجسية نظرة يغلب عليها الطابع الأخلاقى ، فإن فيلسوفًا آخر مثل بشلار ينظر إليها من زاوية استيطيقية – نفسية ، فنراه يقدم رؤية جديدة عن النرجسية لم يلتفت إليها أصحاب نظرية التحليل النفسى . وهذا ما عبر عنه فى كتاب « الماء والأحلام » حين ذهب إلى القول بأن مطالعة نرجس لوجهه على صفحة مياه البحيرة الساكن ، واعتبارها رمزًا على حب الإنسان لنفسه ، هو أمر يحتاج إلى إعادة نظر . ذلك أن « الوجه الإنسانى هو أولاً وقبل كل شيء تلك الوسيلة التى تُستخدم للغواية . فالإنسان



(٧٠) الخيلاء – النفخة الكذابة – مرآتي يا مرآتي التي على
الحائط مَنْ هو الأقوى في كل الأرض ؟ – جون هرتفيلد ١٩٣٣

حين يتمرأى (أى حين ينظر إلى نفسه فى المرآة) فإنه يستعد ، ويتأهب ، ويشحذ نفسه ، يصقل هذا الوجه ، وهذه النظرة ، وكل أدوات الغواية عنده . فالمرآة هى لعبة الحرب Kriegspiel فى الحب الهجومى . وعلينا أن نشير إلى هذه النرجسية الفعّالة التى طالما أهملتها نظرية التحليل النفسى الكلاسيكية . بل إن تأليف كتاب كامل سيكون ضرورة لا غنى عنها لبيان « علم نفس المرآة » . ولكن حسبنا الآن وهنا أن نسجل ما تنطوى عليه النرجسية من ازدواج فى الدلالة ambivalence عميق ، يتمثل فى انتقالها من سمات ماسوشية (حب التعذب) إلى سمات سادية (حب العذيب) ، وفى اشتمالها فى آن معًا على تأمل يأسف وتأمل يأمل ، أو على تأمل يأسر وتأمل يهاجم . ذلك أن فى استطاعة المرء أن يطرح دائمًا على الموجود الشاخص قبالة المرآة هذا السؤال المزدوج : من أجل مَنْ تتمرأى ؟ ، ضد مَنْ تتمرأى ؟ ، هل تدرك جمالك أم قوتك ؟ . هذه الملاحظات الموجزة كافية لبيان ما تتميز به النرجسية أصلاً من طابع بالغ التعقيد »(٥٥) .

صحيح أن نرجس لم يكن ، للأسف ، آخر غير نفسه .وهذا رمز – عند الكثيرين – لحب الإنسان لنفسه حبًا يفقد معه وجوده فى العالم وينعزل فيه عن الآخرين ، بل وحتى عن نفسه ، فيقع بالتالى فريسة للغربة الموحشة فى الكون والاغتراب الذاتى ، ولكن نرجس – وهذا هو ما أشار إليه باشلار – لم يكن يطالع وجهه فقط على صفحة مياه البحيرة ، وانما كان يطالع أيضًا نجوم السماء وأشجار الغابة ، ويدخل فى حوار صامت مع هذه الانعكاسات كلها ، مما يمكن اتخاذه رمزًا لإمكانية إدراك الإنسان نفسه فى آخر غيره ، حتى ولو كان صورته التى هى أول آخر بالنسبة إليه ، أو على الأدق : أنا آخر .

الفصل الثانى

الراوى – المروى عليه

أساس فن السيرة الذاتية :

كان استخدام المرآة الزجاجية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر علامة بارزة ، فى رأى لويس ممفورد ، على بداية فن السيرة الذاتية الحديث ، أى من حيث هى صورة للذات : بأعماقها ، وأسرارها ، وأبعادها الداخلية . فقد تبين أن المرآة تستطيع أن تحيل الذات ، عن طريق الصورة المرآوية ، إلى ذات يمكن فصلها عن الطبيعة وعن تأثير الآخرين . فالذات فى المرآة ليست سوى جزء من الذات الحقيقية الواقعية ، هو الذات مجردة in abstracto (عن الطبيعة) . لكن هذا لا يعنى أنها ذات مثالية أو أسطورية ، لا تخضع للتغيير وتقلبات الزمن : إذ كلما كانت المرآة مجلوة ، وكلما كان الضوء الساقط عليها كافيا ، كانت أقدر على إظهار ما يطرأ على الذات من آثار السن ، والمرض ، وخيبة الأمل ، والاحباط ، والضعف ... إلى آخر هذه الآثار التى تتخارج هناك فى المرآة مثلها مثل الصحة ، والفرح ، والأمل ، والثقة . ولا شك أن الإنسان حينما يكون منسجمًا مع العالم ومتحدا به ، فإنه لا يحتاج إلى المرآة ، ذلك أن حاجته إليها إنما تشتد فى فترات التفكك النفسى ، حيث يبدأ فى الالتفات إلى تلك الصورة المتوحدة ليرى ما الذى طرأ عليها بالفعل ، وما الذى تعكسه مما يجرى فى داخله ، وما الذى ينوى عمله بعد ذلك كله . فالمرآة إذن تعكس إلى الخارج ذلك العالم الداخلى للإنسان : عالم الذات .

وفى نفس الفترة التى ظهرت فيها بدايات السيرة الذاتية ، أى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ظهرت أيضًا البدايات الجادة والقوية لتلك العلوم التى تدرس العالم الخارجى : عالم الطبيعة ، وهى العلوم التى استعانت بأدوات تقنية مصنوعة كذلك من الزجاج كالميكروسكوبات ، والتليسكوبات ، والمرايا ، ... إلخ . والواقع أن عزل العالم عن الذات (منهج العلوم الطبيعية) وعزل الذات عن العالم (منهج السيرة الذاتية) كانا وجهين متكاملين لفاعلية واحدة ، هى تجزئ مجموع الخبرة الإنسانية وتحليله إلى عناصره

الذرية المختلفة التى يتألف منها ، لكى يتمكن الإنسان من أن يراها بوضوح وتميز . صحيح أن الفاعلية ذاتها كانت خرقاء وضارة بالإنسان ، ولكن المنهج المستمد منها كان نافعًا ومفيدًا .

إن كلا من عالم الطبيعة الخارجى كما لاحظه العلم ، وعالم الذات الداخلى كما كشفت عنه السيرة الذاتية ، لم يُدرك إلا من خلال تلك الأدوات التقنية التى صنعت من الزجاج . فقد كان الزجاج أشبه شيء بثقب الباب الذى شاهد منه الإنسان عالمًا جديدًا ، هو فى حقيقة الأمر تنويعات ، إما بالتوسيع أو التكبير أو التصغير أو التقريب ... إلخ على هذا العالم الواحد الواقعى الذى يراه بحواسه المجردة . كما أصبحت بعض أسرار الطبيعة التى كان الإنسان يعجز عن إدراكها – أصبحت بفضل الزجاج مرئية واضحة لا يكتنفها أى غموض أو التباس . أما المرآة باعتبارها من أكثر الأدوات التقنية الزجاجية شيوعًا واستعمالاً ، فقد كانت بالنسبة إلى الإنسان بمثابة « النافذة » التى أُطلّ منها على عالم خيالى ، قوامه انعكاسات وخيالات لما يدور من حوله وفى داخله معًا[1] .

كانت تلك هى نظرات مؤرخ الحضارة ممفورد حول تأثير صناعة المرايا الزجاجية على بداية – أو إن شئنا الدقة : ازدهار – فن السيرة الذاتية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر . وهى نظرات وإن كانت تتسم بالطرافة والجدة ، فإنها بحاجة إلى مزيد من التفصيل ، وإلى مزيد من التدعيم بأمثلة مستمدة من مجالات مختلفة ، وليس فقط فى القرنين المذكورين ، بل وأيضًا فى فترات تاريخية سابقة عليهما ولا حقة لهما على السواء .

ففى البداية ، ولكى نبين مدى الارتباط الوثيق بين المرآة والسيرة الذاتية فى الأدب والفلسفة ، أو بين المرآة والصورة الذاتية self - portrait فى الفن التشكيلى ، يكفى أن نلاحظ – من حيث الشكل فقط – أن أغلب المفكرين ، إن لم يكن كل المفكرين ، الذين كتبوا « سيرا ذاتية » كانوا مولعين باستخدام مجاز المرآة فى كتاباتهم أو عناوين كتبهم ، ابتداء من أوغسطين قديمًا حتى طه حسين فى أيامنا الحاضرة . وكذلك الأمر بالنسبة إلى الفنانين الذين رسموا « صورًا ذاتية » ، فقد كانوا هم أيضًا مولعين باتخاذ المرآة موضوعًا لبعض أعمالهم الفنية الهامة ابتداء من دورر ورمبرانت حتى بيكاسو .

ولو تجاوزنا هذه الملاحظة الشكلية وانتقلنا إلى مضمون الموضوع ، لوجدناه متعدد الأبعاد ، وعلى قدر غير قليل من التداخل مع موضوعات أخرى :

فالسيرة الذاتية تفترض إمكانية أن يكون العارف هو نفسه موضوع المعرفة أو المعروف ، والراوى هو نفسه موضوع الرواية أو المروى عليه . ورغم أن هذه الإمكانية تتيحها المرآة ، ورغم تحققها على نحو واضح وكامل فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، حيث بداية مرحلة الوعى بالذات فى الفلسفة الغربية على يدّ ديكارت خاصة ، فإنها قد وجدت فيلسوفًا تجريبيًا مثل جاسندى (١٥٩٢ - ١٦٥٥) يعارض قيامها ، أى أن يعرف العقل نفسه أو الأنا نفسها ، مستخدمًا مثل المرآة أيضًا لدعم حجته وتوضيحها ضد ديكارت . ففى « اعتراضاته على كتاب التأملات لديكارت » كتب يقول : « حينما فكرتُ لِمَ العين ، وكيف ، لا تستطيع أبدًا رؤية نفسها ، ولا الذهن يستطيع أبدًا تصور نفسه ، انتهيتُ إلى فكرة مؤداها أنه ما من شيء يمارس الفعل على نفسه ؛ لأن اليد ، فى الواقع ، أو على الأقل أقصى طرف لليد ، لا يضرب نفسه ، ولا الرجل تركل نفسها . وهكذا ، لما كان من الضرورى ، لكى نحصل على معرفة بشيء من الأشياء ، أن يمارس هذا الشيء فعله على الملكة التى تقوم بمعرفته ، بمعنى أن يرسل إليها نوعه ، أو بالأحرى يُخبرها ويملؤها بصورته ، - يقول : لما كان ذلك كذلك كان من الواضح أن الملكة ذاتها ، وهى لا تكون أبدًا خارج نفسها ، لا تستطيع أن ترسل نوعها إلى نفسها ، ولا تستطيع ، نتيجة لذلك ، أن تؤلف تصورًا أو فكرة عن نفسها . وإلا لِمَ كانت ، فى رأيكم ، العين التى لا ترى نفسها فى نفسها ، ترى نفسها ، مع ذلك ، فى مرآة ؟ . هذا راجع بلا شك إلى أن ثمة مسافة بين العين والمرآة ، وأن العين تمارس الفعل تجاه المرآة بارسال صورتها إليها ، وأن المرآة تمارس بعد ذلك الفعل تجاه العين بأن تعيد إرسال نوعها إليها . اعطونى إذن مرآة مارستم تجاهها نفس الفعل وعلى نفس النحو ، وأنا أؤكد لكم أن باستطاعتكم عندئذ ، وهى تعكس تجاهكم النوع الخاص بكم ، أن تروا وأن تعرفوا أنفسكم ، لا من خلال معرفة مباشرة فى حقيقة الأمر ، وإنما من خلال معرفة منعكسة على الأقل . فيما عدا ذلك ، لا يمكن اعتباركم قادرين على الحصول على أى تصور أو فكرة عن أنفسكم »[٢] .

وبطبيعة الحال ، ليس المقصود بالصورة هنا ، تلك الصورة التى نتكلم عنها فى هذا الكتاب ، أى الصورة المرآوية ، أو الانعكاس عمومًا ، وإنما هى أقرب إلى أن تكون هيئة الشيء وشكله ، أو نوعه الذى ينسلخ عنه ، ويُرسل أو يَرد إلى العين ، فينعكس عليها ويصبح عندئذ مرئيًا . ويبنى جاسندى حجته ضد ديكارت على افتراض مفاده أن المسافة شرط ضرورى للمعرفة . فأنا لا أستطيع أن أرى هذا الكتاب إلا إذا كان ثمة مسافة

تفصل بينى وبينه . وكلما قرّبته إلى عينى درجة ، قلّت رؤيتى له درجة ، حتى تصل إلى الحد الأقصى ، أى الالتصاق بعينى ، فلا أراه ألبتة . ومعنى هذا ، بعبارة أخرى ، أن المعرفة المباشرة غير ممكنة ، وهى دائمًا لا تكون إلا غير مباشرة ، أى من خلال وسيط أو توسط « آخر » . « فرؤية الشيء نفسه فى نفسه ليست كمثل رؤيته نفسه فى شيء آخر يكون له كالمرآة » ، إذا جاز لنا استخدام تعبير ابن عربى فى هذا السياق .

على هذا الأساس كان اعتراض جاسندى على ديكارت . فلا يمكن ، فى نظره ، أن يعرف العقل نفسه فى نفسه ، طالما أنه ليس خارج نفسه أو على مسافة من نفسه ، ولا ينعكس على شيء آخر يكون له كالمرآة . وواضح أن المسافة التى يتحدث عنها جاسندى ، والتى تفصل الأشياء بعضها عن بعض وتفصلنا عن الأشياء ، هى مسافة مكانية وواقعية ، يمكن قياسها موضوعيًا ، وهذا ما يتفق مع نزعته التجريبية العامة . غير أن هذه المسافة تتأسس على مسافة أخرى أولية وأصلية ، وهى تلك التى نخبرها فى شعورنا على نحو مباشر . فهذه المسافة الشعورية الحية تكون داخل الوعى ذاته من حيث هو أفعال تفكير تقصد موضوعات تفكير . هذه المسافة الترنسندنتالية أو الفنومنولوجية هى التى تجعل معرفة الشيء نفسه فى نفسه ممكنة : معرفة الوعى بذاته ، أو العقل بذاته ، وتقدم بالتالى الأساس الذى يقوم عليه فن السيرة الذاتية ، حيث تتأمل فيه الذات ذاتها .

ولكن إذا كان الأساس الفلسفى والابستمولوجى لفن السيرة الذاتية قد تمّ الوعى به والتعبير عنه بوضوح كامل فى القرن السابع عشر ، ومن خلال فلسفة ديكارت على وجه التحديد ، فإن السيرة الذاتية كانت من حيث الممارسة العملية متحققة فعلاً فى أعمال كثيرة فى عصر النهضة ، فى القرن السادس عشر ، بل وفى العصور الوسطى ، سواء فى العالم المسيحى أو العالم الإسلامى .

أما عصر النهضة فهو – كما تقول إحدى الباحثات وهى آجنس هيلر – « عصر السير الذاتية الكبرى » . وقد ساعدت على كتابة هذه السير الذاتية عوامل عديدة كظهور الشخصية الفردية المستقلة ، وحياة المغامرة والاستكشاف . لكن أهم العوامل جميعًا معرفة – الذات ، من حيث هى دراسة تحليلية للطبيعة الانسانية : غرائزها ، وانفعالاتها ، وأفكارها الباطنة الداخلية ، وفحص الإنسان لنفسه باعتباره فردًا ينتمى إلى النوع الإنسانى ، وكذلك التشريح من حيث هو جزء لا يتجزأ من معرفة – الذات . فقد جعل الإنسان من جسمه أو كيانه العضوى ووظائفه البيولوجية موضوعًا للدراسة والتحليل[٣] .

ولذلك ، كان مجاز التشريح ، فى تلك الفترة ، مرتبطًا بمجاز المرآة ارتباطًا وثيقًا فى بعض الأحيان ، ومكملاً له فى أحيان أخرى ، بل كان فى أحيان ثالثة وبالذات فى نهاية القرن السادس عشر ، هو المجاز « على الأصالة » فى مجال السخرية من الخطيئة والحمق ، فأضحى عنوانًا لمؤلفات عديدة عنها ، وهو بذلك يقوم بدور مرآة السحر التى تكشف عن الحقيقة الكامنة تحت المظاهر الخارجية الخادعة . على أن التشريح ، وإن كان يرتبط بالدم والموت ، فإن فى هذا الجانب السلبى جانبًا إيجابيًا يتمثل فى الحصول على معرفة جديدة ، تؤدى – حرفيًا ومجازيا – إلى علاج العضو موضوع التشريح وشفائه(٤) .

وعلى هذا ، فإن تحليل موضوع المعرفة (التشريح) وتأمله (المرآة) تعبيران عن نشأة عمليتين مترابطتين من العمليات العلمية الحديثة من ناحية ، وطريقتان أو وسيلتان متكاملتان من أجل الوصول إلى الحقيقة من ناحية أخرى .

الوعى بالانخداع بداية المعرفة بالذات :

فى رسوم فنانى عصر النهضة كان يرمز إلى الحكمة أو الفطنة Prudence بامرأة تمسك فى يدها مرآة وتتأمل وجهها فيها ، مما يعنى البحث عن معرفة – الذات والحقيقة التى يسعى إليها الحكيم . ولكن لما كانت المرآة يمكن أن تستخدم لأغراض السحر الخبيث الشرير وكذلك السحر الطيب النبيل ، ويمكن بالتالى أن تكشف من وراء المظهر نوعًا من الحقيقة المرة والمرعبة ، فقد ارتبطت فى رسوم أخرى بالاعجاب الباطل بالنفس أو الخيلاء Vanitas (وكان يرمز إليها أيضًا بامرأة جميلة تمسك فى يدها مرآة) ، وأصبح النظر الدائم فى المرآة دالاً على النظر إلى الداخل والانشغال المهموم بالذات وبمظهرها الخارجى . وعلى هذا ، ارتبطت المرآة بالخيلاء مثلما ارتبطت بالفطنة . ولأن المرآة تعكس الحقيقة ، فقد كانت الخيلاء ، فى بعض هذه الرسوم ، ترى فيها جمجمة من تحت جلدها ، بدلاً من أن ترى وجهها الجميل .

على أن الاتجاه العام فى كل هذه الرسوم كان هو الربط بين المرآة وقول الحقيقة . وإذا كانت الخيلاء تديم النظر فى المرآة ، فإن فى ذلك علامة رمزية على اهتمامها الجارف بمظهرها الخارجى الخادع . أما المرآة ذاتها فهى لا تخدع .

إنما هى وظيفة رمزية ، نُسبت إليها كغيرها من وظائف . فعند المعجبين بأنفسهم ولع شديد بالمرايا ، لأنها تغذى فيهم هذا الاعجاب بإعطائهم صورة محببة سارة عن ذواتهم الخارجية . ومن هنا كانت وظيفة المرآة فى الرياء والنفاق ، وكان الربط بين المرآة



(٧١) الخيلاء (الإعجاب الباطل) Vanitas دانييل هوبفر Dr. Hopfer(١٥٠٧ - ١٥٣٦)

والمنافق (وهذا ما نجده فى المثل العامى فى اللهجة المصرية عن المنافق) . فالمنافق إذن مخادع .

ولقد استخدم شكسبير وظائف المرآة وأفعالها هذه ، التى تتراوح ما بين قول الحقيقة والخداع ، فى المنظر الأول من الفصل الرابع من مسرحية « ريتشارد الثانى » ، وهو منظر خلع التاج من على رأس ريتشارد[٤] . فى الفصول الثلاثة الأولى كان الملك يُشبَّه بالشمس ، كان على الآخرين أن يخفضوا أبصارهم حين يواجهون لألاء جلالته . أما الآن فى هذا الفصل الرابع فقد طُوِّح بالشمس من مدارها ، وطُوِّح معها بنظام الكون جميعًا . فقد تزعزع الايمان فى عصر النهضة ، وأصبح نظام الكواكب غير ما كان الناس يتصورون . فالأرض تدور حول الشمس . وتوقفت الشمس عن الدوران حول الأرض . فى هذا الإطار المأساوى يصبح الملك ، الممسوح من الرب ، وقد نُزع عنه تاجه ، إنسانًا عاديًا . ويحدث التحول عند ريتشارد من خداع - الذات إلى معرفة - الذات ، من الملك إلى الإنسان ، من موجود مرتبط بالخيلاء والهناء إلى شخص واع بوضعه الإنسانى .

يطلب ريتشارد من بولنجبروك ، مغتصب العرش منه ، مرآة ، لأنه يريد تكوين معرفة عن نفسه الآن وقد صار بشرًا عاديًا :

مُرْ بأن يؤتى إلىّ بمرآة

لأرى صورة وجهى الآن

بعد أن أفلس صاحبه من الجلالة .

... وسأقرأ بما فيه الكفاية .

حين أقرأ الكتاب الحقيقى الذى كُتبت فيه ذنوبى ، وهو نفسى .

فى هذه الأبيات يقدم شكسبير المرآة بوصفها وسيلة لمعرفة – الذات . ولكن حين جاءوا بالمرآة لريتشارد ونظر إلى صورته فيها ، كان ردّ فعله مغايرًا لما نراه فى رسوم « الخيلاء » Vanitas فلو كان متوحدًا بالخيلاء ، فلابد أن نتوقع منه أن يرى فى المرآة جمجمة . ولو كان مجرد إنسان عادى معجب بنفسه ، فلابد أن ينتابه السرور والفرح ، لأن المرآة تقدم له صورة وجه نضر ، ليس فيه أى أثر للحزن بَعدُ . ولو لم يكن لشكسبير من غرض سوى أن يستخدم ارتباطات المرآة بقول الحقيقة كما هى فى الواقع ، فقد نتوقع من ريتشارد أن يسجل أنه يرى ملامح وجهه وهى فى حالة من الاضمحلال التدريجى يتناسب مع حظه ومصيره . أبدًا ، لم يحدث أىّ من ردود الأفعال هذه ، وإنما بدلاً من كل ذلك ، كان ردّ فعله على النحو التالى :

إعطنى المرآة ، وفيها سأقرأ –
ألم تعمق الغضون بَعدُ ؟ هل أنزل الحزن
هذه الضربات كلها على وجهى هذا
ولم يترك جروحًا أعمق ! – يامرآة مرائية
كأتباعى أيام الهناء
إنك تخدعيننى !

هذه المرآة لا تكشف ، فى الواقع ، الحقيقة الباطنة ، أى الحزن الدفين فى نفس الملك ريتشارد ، بل تبين فقط الشبه أو المظهر الخارجى . فهى مرآة مرائية كأتباعه المرائين أيام الملك . ولكن الأهم من هذا ، فى إدراكنا مدى التغير والتحول الذى طرأ على ريتشارد ، أن شعوره بالاحباط من المرآة يعدّ دليلاً على اكتسابه معرفة جديدة بذاته ، تنطلق ابتداء من إدراكه أن المرآة إنما تخدعه . وهنا تكمن المفارقة : فمن خاصية الخداع تنشأ معرفة – الذات ، ومن تعرّف ريتشارد على زيف المرآة يتمكن من إدراك الحقيقة حول ذاته . هذا الازدواج يدل على أننا لانزال على وعى بما للمرآة من ارتباطات : بالخيلاء ، لأنها مرآة مرائية ، وبالحكمة ؛ لأن دورها فى قول الحقيقة إنما يعمل على نمو شخصية ريتشارد وبنائها . ومع هذا النمو فى الشخصية لم تعد الخيلاء (أى ذلك



(٧٢) مسرحية (ريتشارد الثانى) لشكسبير منظر خلع التاج (ستراتفورد ، ١٩٧٤) وهنا نرى إيان ريتشارسون فى دور بولنجبرك ، جالسا على العرش وريتشارد باسكو جالسا تحت قدميه فى دور ريتشارد الثانى

الجانب من شخصية ريتشارد الذى يتوحد مع الخيلاء) راضية ولا مسرورة برؤية وجهها . فعلى الرغم من أن ما يراه ليس مُشوّها ولا مغضنا من حيث الظاهر الخارجى ، فان التناقض أو الاختلاف بين هذا الطلاء الخادع الهش وبين الحطام القائم فيما حوله وفى داخله كبير جدًا وعميق جدًا . وحينما تمكنت الخيلاء من التعرف على هذا التناقض والاختلاف ، توقفت الخيلاء عن أن تكون خيلاء ، وأصبحت مستعدة لتحطيم مرآتها .

... أهذا الوجه كان الوجه
الذى كل يوم يحفظ تحت سقف منزله
عشرة آلاف رجل ؟ ، أهذا هو الوجه
الذى كان ، كالشمس ، يبهر أبصار المشاهدين ؟
أهذا هو الوجه الذى واجه حماقات لا تُعد
حتى غلبه فى المواجهة بولنجبروك !
هشٌ هو المجد الذى يشع فى هذا الوجه ،
وكالمجد هشٌ هو الوجه .
(يقذف بالمرآة أرضًا)

هناك هو ، مهشما فى ألف شظية ..
تأمل ، أيها الملك الصامت ، مغزى اللعبة هذه ...

إن الملك بتحطيمه المرآة ، يرفض ذلك الجانب من شخصيته الذى يتوحد مع الخيلاء فى صفاتها . فهو على العكس من الإنسان المعجب بنفسه لايريد الاحتفاظ بمرآة تخدعه وتكذب عليه فيما يتعلق بذاته الباطنة ، فتعكس له جمال وجهه الظاهر . وقد يكون هناك رفض آخر ، وهو أن ريتشارد بتحطيمه المرآة إنما يحطم ذلك الحامل الذى أعانه على الوصول إلى درجة معرفة – الذات وبناء الشخصية الإنسانية .

نعم إن شكسبير لم يكتب « سيرة ذاتية » ، ولكن هذا لا يعنى أبدًا أن خبرته الشخصية لم تجد تعبيرًا عنها – غير مباشر – فى أفعال ابطاله وأفكارهم وانفعالاتهم ومصائرهم . إن شكسبير ليس ، بالطبع ، ريتشارد ، ولم يكن يفكر بعقل ريتشارد ، وإنما هو فقط قد خبر التجربة التى عاناها هذا العقل وهو يفكر فى نفسه . وهذا يعنى – بعبارة أخرى – أن خبرة زوال الانخداع وما قد انبثق عنها من معرفة للذات عند ريتشارد ، إنما تعكس ، حتى ولو لم يكن بطريقة مماثلة أو حرفية ، خبرة حية عند شكسبير نفسه .

مونتنى .. فيلسوف يرسم نفسه بالكلمات :

« أنا نفسى موضوع كتابى هذا » بهذه العبارة التى ذكرها مونتنى (١٥٣٣ – ١٥٩٢) موضحا الهدف من كتابه « الرسائل » نخطو خطوة أخرى ، فى عصر النهضة أيضا ، نحو إبراز معالم السيرة الذاتية ، والتمهيد لاعلان حق الأنا أو الذات فى اتخاذ نفسها موضوعًا للتحليل والتأمل ، وحق الراوى فى أن يكون موضوع الرواية ، مرويا عليه . ولأن المؤلف صناعته الكلمات ، فقد كان موضوع **الكتاب كلمات ، ويؤدى** فى النهاية إلى معان ودلالات . ولذاكانت محاولة مونتنى تنتمى إلى مجال ما **يسمى بعلم العلامات** أو السيميوطيقا . ولكن ، لما كانت تسيطر عليه فكرة « المحاكاة » Mimesis والرغبة فى الاستنساخ ، أدرك أن « مَنْ يتبع آخرا ، لا يتبع أحدًا » . وليس معنى هذا استبعاد الآخر ، ذلك أن كتاب « الرسائل » يظل دائما دائرة معارف كتبها رجل طُلَعة ، شغوف بالمعرفة وتحصيلها إلى حد النهم . فأسماء المؤلفين مذكورة فى جميع الصفحات ، وهى كثيرة كثرة أرفف « مكتبته » العامرة . وإنما الاستشهادات والاقتباسات عن هؤلاء المؤلفين الآخرين هى التى تتبعه : إنه هو الذى يقودها ويسيطر عليها من أجل أن تتقدم عملية الربط والتوفيق بينها . وكل ذلك يتم لا من أجل أن يتقدم هو ، ولا من أجل أن يتوارى

خلف المؤلفين : فقد بقى دائمًا فى المركز من العمل ، فى كل فصل منه ، بل وفى كل عبارة تقريبًا ، فثمة فى « رسائل » مونتنى – كما فى حكايات الصوفية المسلمين – « نقطة ارتكاز » منها يبدأ وإليها يعود . وهذه النقطة ليست معطى مباشرًا فى الوعى بقدر ما هى نقطة صفرية مثالية يبحث عنها من خلال هذا السفر ، أو التريّض والترويض ، الروحى فى الكتب ، وبمحاكاة – والحكاية عن – الآخرين . فقد كان مونتنى يدرك أن نقطة الانطلاق فى محاولته ، أو إن شئت قلت : مغامرته ، فى الكتابة إنما هى حالة خروج من ذاته من أجل إثبات مركزيتها ، على حد تعبير دبوا[٥] .

وفى فقرة هامة من فقرات هذا الكتاب : « الرسائل » كتب مونتنى يقول : « إنه لمزاج سوداوى كئيب ، وهو مزاج ضد طبيعتى ، نشأ عن الحزن والوحدة اللتين وقعت فيهما منذ بضع سنوات ، هو الذى وضعنى بدايةً موضع اختبار فيما يتعلق بهذا التحفظ الذى كنت أبديه إزاء الكتابة . بعد ذلك ، وجدت نفسى خالى الوفاض وفارغ البال من كل موضوع ، فقدمت ذاتى أنا إلى نفسى ، كيما تكون حجة وكيما تكون موضوعًا »[٦] .

لقد كان هناك إهتمام كبير ، فى عصر النهضة ، بالسوداء أو الكآبة (المالنخوليا) . ولو صرفنا النظر عن التفسيرات الفسيولوجية ، لوجدنا أنها كانت ترتبط فى ذلك الزمان بأحاسيس متباينة من الفقد والضياع والوحدة فى العالم . فالسوداوى كان كالصوت الصارخ فى البرية ، ما من أحد – سوى صدى صوته – يجيب عليه . هذا الكون الذى بلا مجيب فيه ولا محاور ، قد دفع الإنسان إلى الانعكاس والانعكاف على داخل نفسه ، ليتخذ من ذاته نفسها مركزا للحياة كلها .. كذلك بدأ فى ذلم العصر تفريغ الكون مما كان يملؤه ، طوال العصور الوسطى ، من أرواح وملائكة وشياطين ، كانت تتسلل وتتراتب صُعُدًا حتى أبواب السماء ونُزُلاً حتى أعمق أعماق الأرض ، فأخذ الكون يلوح موحشًا فارغًا ، أو مفرّغًا غير مسكون » ، مما دفع الذات إلى محاولة التمكن من نفسها وأن تستجمع فى داخلها كل الطاقات والقوى التى هجرت العالم . ولذلك ، لم يخلق الفراغ الذى أحسّ به مونتنى والناشئ عن مزاجه السوداوى – لم يخلق دوارا أو دوامة تبتلع فى هُوتها الأنا ، بل خلق نداء طبيعيا ، طالما أن الطبيعة تفزع من الفراغ ، لملئ هذا الفراغ . هنا يجيء ما قدمه على أنه ضرب من الشطح جديد ينضاف إلى « التحفظ » إزاء الكتابة ، وهو : أن يتخذ من ذاته هو نفسه « موضوعا » .

واتخاذ الذات الكاتبة من نفسها موضوعا للكتابة إنما هى محاولة تقوم على ذلك التأمل المرآوى spéculaire الوهمى الذى تهدف الأنا مز ورائه إلى التطابق أو التوحد مع قرينها



(٣٧)
لوحة المالنخوليا
-الكآبة - آرنولد
بوكلن ، برلـــين

المكتوب عنه . وقد وصف مونتنى محاولته تلك بأنها خيالية وعجائبية غريبة **fantastique** وخرقاء ، وفيها شطح كبير ، وذهب فى وصف كتابه إلى حد القول : « بأنه الكتاب الوحيد من نوعه فى العالم ، إذ أن هدفه غريب وشاطح » . غير أن هذه الشطحات ليست متجهة نحو الآخرين فى الخارج ، بقدر ما هى ، فى الحقيقة ، انعكاسات أو انجذابات نحو ذاته هو فى الداخل . صحيح أنها شطحات ، لكنها فى النهاية شطحات حكيم ، أو حكمة مجنون[٧] .

تدور السيرة الذاتية دائما حول نقطة عمياء ، إن جاز التعبير والتعميم ، يحاول صاحبها جاهدًا أن يوضحها ، دون أن يتمكن مع ذلك من أن يراها بوضوح كامل . من هنا ينشأ الصراع عنده بين رغبة عارمة فى المعرفة واستحالة الوصول إلى هذه المعرفة الكاملة ، وهو الصراع الذى يحاول التغلب عليه بالكتابة . ومونتنى كان لا يعترف بما نعترف به من أن « الأنا آخر » ، بل على العكس كان يرى أن الأنا ليس آخرا ، وأن الأنا الآخر الذى يبحث عنه على الدوام ليس سوى « أنيّ أنا » le moi على حد تعبيره . ومع ذلك ، فإنه لا يستطيع تحقيق المعرفة الكاملة بأنيَّه هذا ، ولا التوحد أو التطابق معه . إنه لا يستطيع « اجتياز المرآة واختراقها » ليمسك بصورته المنعكسة فيها ، على أنها هى الحقيقة التى يريد الوصول غليها . فمثل هذه المحاولة ضرب من الجنون . لكنها مع ذلك ممكنة مجازًا ،

عن طريق الكتابة والرمز . فهذا هو المخرج من أسر التأمل المرآوى ، وفى هذا حكمة الجنون ؛ ذلك أن الكتابة هى التى ستتيح له بناء نفسه والتعرف عليها . والحق أن كتابه « الرسائل » كان فى رأى دبوا ، أشبه برحلة سفر أو استكشاف قام بها فى داخل متاهة ، أو فى داخل الـ Mandala إحدى بلاد العجائب والغرائب عند قدماء الصينيين ، من أجل العثور على مركزها الرئيسى . وكان هذا البلد المركز يسمى « بالعين الفلسفية » أو « مرآة الحكمة » ، لأن من يعرف مركزها يعرف نفسه ووحدة الوعى والحياة معًا . وفى استطاعتنا أن نضيف إلى هذه البلد بلادًا أخرى كثيرة أشار إليها متصوفة الإسلام ، خيالية « لا أين لها » فى الواقع وعلى سطح الأرض ، ترمز إلى سعى النفس وراء نفسها ، وهو جوهر ما انطوى عليه كتاب « الرسائل » لمونتنى ، ولكن بعد أن ألبسه إصطلاحات الفكر الغربى من ناحية ، وبعد أن استزرعه ، إن صح التعبير ، فى تربة خبرته الحية وخبرة عالم عصر النهضة من ناحية أخرى . فلقد كانت « أنا » ، أو بالأحرى : أنىّ ، مونتنى فعالة متحركة ، وكان عالمه فعالاً متحركًا[٨] .

ولا شك أن نظرات مونتنى حول الأنا قد أسهمت فى رسم ملامح موجود جديد ، ليس إلها يخلق إنسانًا ، ولا إنسانًا يخلق إليها ، وإنما هو إنسان يصنع إنسانًا . وحين يقول : « اصنع جيدا الإنسان » ، فإنه لا يعنى بهذا الانسان المصنوع جيدًا ذلك الإنسان الأعلى الذى تكلم عنه نيتشه فيما بعد ، بل الإنسان الأفضل الذى لا يعتمد على قوى علوية فائقة للطبيعة بقدر ما يعتمد على الأنا بقدراتها الفعالة الخاصة .

والأنا عند مونتنى ليست كيانًا مجردًا يقوم خارج الزمان . بل على العكس تمامًا : إنها لا تكون إلا متجلية فى الزمانية ، ولا تكون إلا متحركة وفعالة فى مواقف حية . ففى عبارة دالة له ، كتب يقول : « أنا لا أطمع فى ثمرة أخرى من وراء الفعل سوى الفعل نفسه » ، وفى عبارة ثانية أكثر دلالة وأكثر إيجازًا من العبارة السابقة يقول : « الحياة حركة وفى حركة » . وقد ذهب ستاربنسكى ، الذى أخذنا عنه هاتين العبارتين السابقتين إلى القول بأن مونتنى وهو يرسم نفسه (بالكلمات) لم يكن يرسم موضوعًا ثابتًا ، بل كان يبدأ فى حركة ومع الحركة يرسم[٩] .

وعلى هذا ، يمكن القول بأن عصر النهضة قد شهد ، من خلال محاولات مونتنى الفلسفية ، ميلاد صورة جديدة للإنسان ، كانت هى المحرك لما قام به الإنسان من مغامرات سجلها تاريخ الذات ، ونعنى به ذلك التاريخ الذى يبين الذات وهى تسعى جاهدة فى سبيل معرفة ذاتها وتأسيس وجودها . وكتاب « الرسائل » هو بمثابة صفحة فى كتاب

الذات أو الأنا ، يمثل فيه نقطة انتقال من ميتافيزيقا النفس من حيث هى جوهر إلى فنومنولوجيا الأنا من حيث هى موجود ، مرورًا بمغامرات « الأنا أفكر » أو الكوجيتو الديكارتى ، وضروب نقد العقل الخالص عند كنت .. إلى آخر هذه المحاولات التى تنعكس فيها الذات على ذاتها . فالذات بعد أن كانت تتأسس انطلاقًا من تمايز الجسم والنفس باعتبارهما جوهرين مختلفين اختلافا جذريًا ، أصبحت تتأسس ابتداء من فكرة الوعى أو العقل ، حتى صار الوعى بالذات هو المركز الذى تصدر عنه جميع أفعالها ، وحيث تتحمل مسئوليتها عن هذه الأفعال التى تؤلف فى مجموعها الحياة . وإذن ، ففى زمان « الأنا موجود » لم يكن يكفى فقط القول : « أنا أفكر » ، وإنما كان لابد ايضًا من قول : « أنا أحيا » ، بكل مافى كلمة الحياة من معنى خصب فى ذلك العصر ، عصر لنهضة ، الذى كان بحق عصر النزعة الحيوية الجياشة .

فى كتاب عن السيرة الذاتية ، ذكر مؤلفه ، وهو روى بسكال(١٠) ، عدة خصائص تميز السيرة الذاتية . ولعل أهمها جميعا : أن كل شيء عند كاتب السيرة الذاتية إنما هو خبرة ، سواء أكانت خبرة خارجية أو خبرة داخلية ، واتحاد هاتين الخبرتين معًا . أما مجرد ذكر الوقائع الخارجية ، دون أن تتحول إلى خبرة شخصية حية ، فهو يقع فى باب المذكرات أكثر منه فى باب السيرة الذاتية . وأما ا لتعبير عن المشاعر الذاتية الخالصة ، دون اكتراث بما يجرى فى العالم الخارجى من أحداث ، فقد يجد مكانًا فى اليوميات لافى السيرة الذاتية . إذن ، فالسيرة الذاتية تتميز أساسًا بأنها إنما تعكس هذا التفاعل المتبادل بين العالم وبين الفرد فى مسار حياته ، وتفترض بالتالى ، كيما توجد وتزدهر ، وجود شخصية فردية فعالة وعالم زاخر بالحيوية والنشاط .

وكل سيرة ذاتية هى تاريخ تشكيل شخصية وتكوينها ، أو - كما يقول الألمان فى اصطلاحهم الخاص : , Bildungsroman أى رواية بناء الشخصية ، طالما أن الكاتب يروى فيها الخبرات والتجارب التى مرّ بها أو مرّت به ، والتى بلغت من العمق درجة عملت معها على تربيته وتعليمه ، وكيف استطاع من خلالها تشكيل نفسه وبناء ذاته . فحياة المرء تنطوى دائما على أخطاء . غير أن هذه الأخطاء تدفع الإنسان ، مع ذلك ، إلى الأمام ؛ إذ الخبرة معناها التعلم من أخطاء الماضى . وعلى هذا الأساس تصبح حياة الفرد خصبة ثرية : فالنجاح ، حتى ولو كان طارئًا ومؤقتا ، فإنه يرجع إلى شخصيته . وأما الفشل فهو نسبى ، لأنه قد يستخلص منه درسا أو عبرة يستفيد منها .

السيرة الذاتية بهذا المعنى لا نجدها فى العالم اليونانى القديم . فعلى الرغم من اهتمام الفلاسفة اليونانيين بمعرفة الإنسان لنفسه ، مما يعد بداية اكتشاف الذات ، وعلى الرغم أيضًا من اهتمامهم « بالتربية » Paideia، فاننا لا بد أبدًا فيلسوفًا منهم ، قد ألّف كتابًا كاملاً عن نفسه ، سواء فى جانبها الشخصى أو فى جانبها الاجتماعى العام ، وبحيث تكون روايته عن تطور شخصيته هى شغله الشاغل الذى يملك عليه كل عقله وكل تفكيره . فلو أخذنا أفلاطون مثلاً ، وهو يلقى فى إحدى رسائله التى كتبها فى أخريات أيامه ، نظرة على حياته الماضية ، وأهم ما فيها من أحداث ، مثل الالتقاء بسقراط ، والحكم على سقراط بالموت ، وخيبة أمله فى تلاميذه ... إلخ ، لرأينا أنها مجرد خبرات اجتماعية مباشرة ودروس أخلاقية نظرية ، تفتقر إلى مقومات « الخبرة الحية » بالمعنى الذى ذكرناه منذ قليل . فهو لم يتكلم إطلاقًا عن : كيف ، ولِمَ ، أصبح فيلسوفًا ، ولا كيف تطورت أفكاره الفلسفية ، ولا على أى نحو كان اعجابه بأفكار سقراط ، وكيف ابتعد عنها فيما بعد ، أو كيف سار فى طريقه نحو « الحقيقة » . تتوالى الصفحات صفحة بعد صفحة ولا بد أى رواية عن الشخص ، أو شخصية ، أفلاطون ، وإن كان هذا لا يعنى على الاطلاق أن أفلاطون لم تكن لديه شخصية أو فردية خاصة . كل ما فى الأمر أن الفردية كانت فى العالم اليونانى القديم غيرها فى العالم الحديث .

والحق أن البدايات الحقيقية للسيرة الذاتية يمكن التماسها فى العصور الوسطى ، فى العالمين : المسيحى والإسلامى على حد سواء . وأشهر نموذجين على ذلك ، هما أوغسطين فى كتابه « الاعترافات » والغزالى فى كتابه « المنقذ من الضلال » . فهنا نجد شرطىْ قيام السيرة الذاتية : عالم متعدد القيم ، يموج بمختلف الملل والنحل الدينية ، ويزخر بكثرة من المذاهب والآراء الدنيوية المتعارضة ، وشخصية فردية قلقة تخوض غمار هذا البحر المتلاطم الأمواج ، على حد تشبيه الغزالى لعصره ، وتخبره بعمق وتتفاعل معه ، ثم تختار طريقها أو رسالتها فيه ، وتروى بعد ذلك كله كيف وصلت من خلال هذا الطريق إلى معرفة الحق والحقيقة . صحيح أن أوغسطين والغزالى يرجع كل منهما الفضل لله فى خلاصه أو انقاذه مما وقع فيه من خطيئة وضلال ، وأنه إنما يجد نفسه فى مرآة الله وأن الله إنما ينعكس فى مرآة نفسه ، مما قد يجعل الفردية ، أى فردانية الشخصية ، غير حقيقية ، أو هى – على الأقل – ذات معنى مختلف أيضًا عن معناها فى عصرنا الحديث . ولكن الذى لاشك فيه أن كليهما كان يبحث بنفسه ولنفسه وفى نفسه عن الحقيقة وسط مالا حصر له من الحقائق المقررة ، أو الموروثة عن الوالدين والأستاذين »

بتعبير الغزالى ، دون فحص أو نقد ، وأن كليهما كان يبحث لنفسه ، فوجد لنفسه طريقًا ورسالة فى الحياة . وأما نسبة هذا إلى فضل الله ونعمته ، فلأن الله هو فى النهاية جزء لا يتجزأ من الحقيقة التى يبحث عنها والتى تؤلف فى نفس الوقت حقيقة نفسه . وحتى مع ذلك فثمة شخصية قوية حاضرة فى السيرة الذاتية لكل منهما تسعى جاهدة ، من خلال تحليل نقدى لأعماق النفس واعتراف بأخطائها ، من أجل تشكيل حياتها واختيار عالمها .

وبعد عدة قرون ، وفى القرن الثامن عشر على وجه التحديد ، استعار روسو عنوان كتاب أوغسطين ، فروى سيرته الذاتية تحت نفس العنوان : « الاعترافات » . ولكن الروح لدى الراوى المروى عنه قد اختلفت ، ولم تعد نفس الروح . فالحياة الشخصية أصبحت مستقلة ، لا يدخل الله فى صميم بنائها . وإن خاطب روسو الله فى مستهل اعترافاته ، فانه يخاطبه كشاهد على أخطائه وضلالاته ، لا كمنقذ أو مخلص له منها .لقد أضحت الذات جديرة بالاحترام ، حتى ولو زلّت أو أخطأت ، والكلام عنها لم يعد من قبيل الثرثرة التى نهى عنها أرسطو مثلاً ، أو مدعاة للاعتذار ، بل هو بالأحرى مدعاة للفخر والاعتزاز(١١) .

فى أول صفحة من « الاعترافات » كتب روسو يقول : « إنى لأقوم بمحاولة لا نظير لها ... فأنا أقدم لإخوانى فى الإنسانية إنسانًا طبيعيا فى حقيقته ، وهذا الإنسان سيكون أنىّ أنا » . تذكرنا هذه الكمات بكلمات كان مونتانى قد قالها عن كتابه « الرسائل » والقصد منه ومن محاولته التى لا ظير لها أيضًا . غير أن هذه الفترة الممتدة ما بين مونتنى فى القرن السادس عشر وروسو فى القرن الثامن عشر ، كانت بحق فترة ازدهار السيرة الذاتية . وكان عصر النهضة بمثابة التربة الصالحة تمامًا لانتشار هذا الفن من الكتابة . فالعالم كان قد بلغ درجة من الحركة والنشاط الحيوى والانفتاح انعكس معها داخل شخصيات كانت تتميز بنفس السمات ، فتمثلته تمثلاً عميقًا ، ظهر فيما أسماه روى بسكال « بالخبرة » أو « التجربة الحية » . وقد صاحب ذلك تغير فى صورة الانسان عن نفسه أو ذاته . فبعد أن كانت صورة الذات إلهية ، أصبحت دنيوية ، تنتمى إلى هذا العالم ، وصارت الذات بتغييرها العالم تتغير ، وبخلقها له تتخلق . فالتفاعل بين العالم والانسان متبادل خلاق . وغدا الوعى بالذات حادًا ومركزا ، منه تنطلق السيرة الذاتية وإليه تتجه .

وكان من الطبيعى أن تلقى صناعة كاتب السيرة الذاتية عناية خاصة منه ، إذ أنها تمثل رسالته فى الحياة والتى يتعين عليه أن يبين كيف تطورت من خلال اشتغاله بها ، وكأنه يريد أن يبين ، فى نفس الوقت ، كيف ارتقت به وارتقى بها . وإذا كانت الصناعة ، لدى أوغسطين والغزالى ، روحية فى المقام الأول ، فقد امتدت ، فى فترة ازدهار السيرة الذاتية ، لتشمل إلى جانب الاشتغال بالأمور النظرية مثل الفلسفة والأدب ، الاشتغال بالأمور العملية مثل التجارة والطب ، ففى الوقت الذى نجد فيه فلاسفة من أمثال مونتنى وبيكون وديكارت يهتمون بوصف « نشوء » أفكارهم فى خبرتهم الشخصية الفردية ، والتساؤل عن ماهية هذا الأمر الذى يشتغل به ، وكيف توصل إلى هذه الماهية ، (وكتاب ديكارت « المقال فى المنهج » خير شاهد على ذلك) ، نجد رجالاً عمليين ، من أمثال كاردانو Cardano وتشيلليني Cellini فى عصر النهضة بايطاليا ، يكتب كل منهما سيرة ذاتية يروى فيها كيف ارتقى بصناعته ، وقد كانت عد أولهما صياغة الذهب وعند الثانى الطب ، إلى مستوى أرقى ، حتى صارت صياغة الذهب فنا وصار الطب علمًا[١٢] .

إن ازدهار السيرة الذاتية كفن من فنون الكتابة عمومًا ، إنما هو علامة أكيدة على تفاعل عميق كان قائمًا ، فى تلك الفترة ، بين عالم متحرك نشط من ناحية ، وشخصية متحركة نشيطة من ناخية أخرى . غير أن اتحاد معرفة – الذات ومعرفة العالم ، أى استبطان الذات واستكشاف الواقع الخارجى وتشريحه ، قد ظهر فى أساليب وأشكال أخرى غير الكتابة . فبدلاً من القلم والكلمات ، استخدمت الفرشاة والألوان فى رسم الشخصية والتعبير عما مرّ بصاحبها من خبرات ، انعكست على ملامح وجهه ، وظهر فى الرسم ما يسمى « بالصور الذاتية أو الشخصية self-portraits .

ففى نفس البلاد الأوربية التى انتشرت فيها مراكز وورش صنع الزجاج والمرايا الزجاجية والعدسات ، كإيطاليا وهولندا ، قام بعض الفنانين برسم وجوههم فى مجموعة من اللوحات ، تعكس ما قد طرأ على شخصياتهم من تطور . نذكر على سبيل المثال دورر فى صوره الذاتية المختلفة التى تعبر عن رؤيته لنفسه فى مراحل حياته المختلفة : وهو عريس ، حيث براءة الشباب ، وثقة إنسان عصر النهضة بنفسه وانفتاحه على العالم الخارجى ، وهو على هيئة السيد المسيح ، حيث الرجاء والأمل فى عصر يتميز بالتغير والصراع والمنافسة ممزوجًا بالخوف والمعاناة الروحية . أما أشهر فنان قام برواية سيرته الذاتية الكاملة بالفرشاة فهو رمبرانت . فقد رسم ما يقرب من تسعين لوحة « صورة ذاتية » ، ابتداء من مرحلة الشباب والتمرد والصعلكة فى الحياة والفن ، حتى مرحلة

الشيخوخة والاكتئاب النفسى الشديد والاستسلام التام للموت ، مرورًا بمرحلة ثبات قدمه فى الفن والشهرة العريضة ورغد العيش ، ثم مرحلة انحسار الغنى والرفاهية وبدايات المرض الجسدى والنفسى على السواء . كذلك كان هناك فنانون يرسمون أنفسهم وهم يمارسون عملهم : الرسم . فمثلما كتب ديكارت عن نفسه وهو يمارس صناعته ، ألا وهى التفلسف ، فى كتابه « التأملات » ، فإن بلاثكث ، فى نفس التاريخ تقريبًا رسم نفسه وهو يرسم ، فى لوحة « الوصيفتان » ، أى أنه رسم الرسم : صناعته . بل إن البعض من الفنانين الذين لم يشتهروا باسهامهم فى فن « الصورة الذاتية » ، نجد خبرتهم الشخصية منعكسة فيما رسموه من صور لأشخاص آخرين . فكأن الفنان هنا يرى نفسه أو بعض نفسه فى هذا الآخر الذى يرسمه ، كما هو الحال فى لوحة « الموناليزا » لدافنشى ، إذا أخذنا بتفسير فرويد وغيره من الباحثين لهذه اللوحة .

أما اعتبار السيرة الذاتية رواية بناء شخصية ، كما ألمحنا من قبل ، فأمر يحتاج إلى مزيد من التفصيل ، خاصة إن كان فى ذلك كشف عن جانب من التراث الصوفى الإسلامى لم يلق بعدْ إهتمامًا كافيًا . ولكن يتعين علينا أولاً أن نعرف ما هى رواية بناء الشخصية هذه ، وعلاقتها بموضوع اهتمامنا فى هذا الجزء من الفصل :

« رواية بناء الشخصية » شكل أدبى ، يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالأدباء والشعراء الألمان ، خاصة جيته . والمصطلح الألمانى الدال عليه ، وهو Bildungsroman، عصىٌّ على الترجمة الدقيقة إلى اللغات الأخرى ، نظرًا لاشتمال اللفظ الأساسى فيه ، وهو Bildung، على معان عديدة متداخلة ومتكاملة فيما بينها ، بحيث تؤلف جميعها ومجتمعة معناه العام .

قد ينظر إلى هذا اللفظ الألمانى Bildung على أنه يعنى « الثقافة » ، أو شكلاً من أشكال « الثقافة » مثله فى ذلك مثل اللفظ اليونانى paideia، أى التربية أو التعليم . لكن الأمر فى الحقيقة ليس بهذه البساطة ؛ فهو ليس مجرد قرين أو مرادف ، فى اللغة الألمانية ،للفظ Kultur، ذى الأصل اللاتينى ، ذلك لأنه ينتمى عضويًا إلى مجال دلالى بالغ الثراء ، قوامه هذه الألفاظ الألمانية التالية : Bild الصورة ، Einbildungskraft الخيال أو قوة المخيلة ، Ausbildung التطور أو النمو ، Bildsamkeit قابلية التشكل والتكون أو البناء، Vorbild النموذج ، Nachbild النسخة، Urbild الأصل . وعلى هذا ، فإن اللفظ Bildung يأخذ ، من خلال هذا المجال الذى ينتمى إليه ويعيش فيه ، معنى أكثر دقة من معنى الثقافة بوجه عام ، ألا وهو عملية التكوين أو البناء الذاتى التى يمارسها فرد ما أو شعب ما بنفسه ولنفسه وعلى نفسه ، وهو معنى أقرب إلى عملية التربية الذاتية أو التعليم الذاتى . وبعبارة

أخرى نقول : إن هذا اللفظ لا يعنى فقط الثقافة من حيث هى نتاج متحقق ، وإنما يعنى أيضًا تلك العملية أو السيرورة التى تؤدى إلى الثقافة ذاتها ، أى التثقيف بمعنى التهذيب والتشذيب ، أو الصقل والجلى .

غير أن جادمر يرجع بهذا اللفظ Bildung القهقرى إلى ما جاء فى التصوف الألمانى فى أواخر العصور الوسطى من ذكر لكلمة Bild بمعنى الصورة الإلهية ، على أساس أن الله قد خلق آدم على صورته ، وبالتالى فان المتصوف ، وهو يسير فى طريقه ، إنما يبغى الوصول إلى مشاهدة نفسه فى مرآة الله ، فيكون إلهيا أو متحققًا بالصورة الالهية ومتحدًا بها[١٣] . ورغم أن جادمر يذكر هذه الملاحظة ذكرًا سريعًا ولم يتوقف عندها طويلاً ، فانها تمثل بالنسبة لنا بداية تفسير صوفى خصب لعملية تكوين أو بناء الذات Bildung، سنحاول بعد قليل دعمه بشواهد من التصوف الإسلامى . فمما لم يلتفت إليه جادمر أن التصوف الاسلامى يعتبر أحد الروافد الهامة ، ليس فقط لذلط التصوف الألمانى الذى كان تأثيره كبيرًا على هيجل وغيره من فلاسفة المثالية الألمانية ، بل وأيضا لأدب جيته ، مما يتجلى بوضوح فى كتاب « الديوان الشرقى للمؤلف الغربى » .

يفسر هيجل عملية تكوين وبناء الذات ، أى التثقف Bildung ، بأنها عملية ارتقاء الجزئى إلى الكلى : ذلك أن الإنسان فى نظره عبارة عن قطيعة مع الطبيعى ، أى مع ما هو مباشر . وهذه القطيعة ناشئة عن التثقف ومنشئة للثقافة فى آن واحد . فالفرد الذى يبقى ملتصقًا بعواطفه ، وانفعالاته وأهدافه الخاصة ، ولا يقيم مسافة فاصلة بينه وبينها ، هو فرد غير مصقول ,ungebildet بمعنى أنه يفتقر إلى التشكل والتكون والتهذب ، أى أنه باختصار غير متثقف . وإذن ، فالتثقف بوصفه عملية أو سيرورة ، إنما هو خروج من أسر دائرة ضيقة مغلقة ، هى دائرة الجزئى والخاص المباشر ، وصعود إلى رحاب دائرة منفتحة ومتوسعة باستمرار ، هى دائرة الكلى العام .

وقد قدم هيجل فى كتابه « ظاهريات الروح » ، وخاصة فى ذلك الجزء الذى يتحدث فيه عن جدل السيد – العبد ، قدم ما أسماه « عملية التثقف والثقافة العملية » . ففى نظره أن وعى العبد لا يصبح وعيًا حرًا إلا بالعمل ، وخاصة من خلال عملية تشكيل الأشياء وتكوينها ، ذلك لأن الإنسان « بقدر ما يشكل bildet الشىء ، يتشكل هو ذاته » .وعلى هذا ، يكون العمل ، من حيث هو « رغبة مقموعة » ، تثقفًا وثقافة . وإذا كان العمل يمثل فى عملية التثقف والثقافة هذه ، لحظة « عملية » ، فهناك لحظة « نظرية » تدخل هى أيضًا فى تكوينها ، وهى لحظة تبلغ قمتها فى الفكر التأملى عمومًا وفى الفلسفة

خصوصًا . ولكن المهم فى الحالتين أن بنية الخبرة فيهما واحدة ، وهى « أن الأنا إنما تتعرف على نفسها فى آخر غيرها غريب عنها :تلك هى حركة الروح ، حيث ينتهى الوجود إلى أن يكون عودًا إلى الذات ابتداءً من كونه – آخرًا » . والحق أن ماهية الروح عند فلاسفة المثالية الألمانية جميعهم ، لا هيجل فقط ، إنما تتمثل فى تحديد الروح لذاتها من خلال تلك الحركة القائمة على التبادل المستمر بين الخروج من الذات والعود إلى الذات .

ولما كان الشىء الذى يمارس عليه العبد عمله هو آخر يحرر وعيه ، ولما كان العالم الذى يمتثله المفكر أو الفيلسوف فى عقله هو آخر غير مباشر وغريب Fremdartiges، مثله مثل أى موضوع مفكرّ فيه ، كانت عملية التثقف أو الثقافة عبارة عن تاريخ – أو إن شئت قلت : سيرة – للروح التى تجد ذاتها بعد أن تكون قد فقدتها فى العالم من حيث هو آخر ظاهر ، أو ظاهر آخر . فهى إذن وباختصار تجد نفسها فى آخر غيرها غريب عنها هو العالم . هذا هو قانون حركة الروح :خروجًا وعودًا ، من ذاتها إلى ذاتها عبر الآخر واغترابها فيه ، وقد تجلى عند أصحاب المثالية الألمانية على أنحاء شتى . والهدف فى النهاية هو وصول الروح ، أو الإنسان ، إلى استعادة الوحدة بعد الانقسام ، وإلى المركب الذى يوحد بين القضية ونقيضها ، وإلى الاثبات الذى يمرّ عبر النفى ، وإلى الهوية من خلال الاختلاف ، أو العينية عن طريق الغيرية(١٤) .

أما نظرة جيته ، وغيره من أدباء الرومانسية الألمان ، إلى عملية التثقف والثقافة ، فهى وإن لم تختلف فى جوهرها عن نظرة هيجل وغيره من المثاليين ، فانها قد بلغت من الاتساع درجة عبرت معها عن روح عصر كامل ، فامتدت لتشمل ليس فقط الرواية والأدب ، بل وأيضًا الترجمة والفيلولوجيا والموقف من التراث القديم والاستشراق .. وغير ذلك من أمور كانت تدور حول علاقة الأنا بالآخر ، ومعرفة الأنا نفسها فى آخر غيرها .

فمن رواية جيته : « سنوات تعلم فلهلم مايستر » ، وهى من أبرز روايات بناء الشخصية ، نتبين أن عملية التثقف والثقافة تتميز عنده بأنها رحلة أو سفر Reise . وهى من حيث هى كذلك ليست سوى خبرة العالم بوصفه آخرًا تصير إليه الأنا :فالروح كيما تصل إلى تمام المعرفة لنفسها لابد أن تمر فى خبرة ماليست هى إياه ، أو تظهر على الأقل كما لو كانت تفعل ذلك . لأنها لن تجد فى نهاية هذا السفر إلا نفسها ، وقد تحولت وتشكلت ، وأصبحت أكثر ثراء وخصوبة وأقرب إلى هويتها نفسها . وهذا ما عبر عنه

نوفاليس فى مسرحية « أتباع سائيس » : « لقد رفع الحجاب من على وجه الربة سائيس . ولكن ماذا رأى ؟ لقد رأى – ويالمعجزة المعجزات – نفسه »[١٥] .

كما نجد شليجل يعبر هو أيضًا عن قانون السفر ذاك الذى أشار إليه كل من جيته ونوفاليس بقوله : « وهذا هو السبب فى أن الإنسان بعد أن يصل إلى رؤية نفسه ، يتوقف عن الخروج من ذاته ، من أجل البحث عن نفسه والعثور على ما يتمم وجوده الحميم فى أعمق أعماق وجود الآخر . ذلك أن لعبة التواصل والاقتراب هى المشغلة الكبرى فى الحياة والقوة الدافعة لها »[١٦] . والسفر فى نظر شليجل لا يعنى المغامرة من أجل المغامرة ، أو الانتقال والارتحال العشوائى ، وانما لابد أن يؤدى إلى غاية هى صقل الذات لذاتها وأن تبنى نفسها بنفسها . وعلى هذا ، فإن عملية التثقف والثقافة من حيث هى هذا السفر المكوِّن للذات ، تأخذ شكل الرواية . « فكل إنسان يسير فى طريق التثقف إنما يحمل فى داخله رواية »[١٧] .

وعملية التثقف والثقافة من حيث هى رواية ليست فى الحقيقة سوى خبرة البطل الراوى بغربة العالم الظاهرة وغربة ذاته عن ذاته الظاهرة أيضًا . وهو فى الرواية إنما يسير متقدما نحو نقطة يتم فيها تجاوز وقهر الغربتين : غربة العالم وغربة الذات معًا . وهذا السير المتقدم الذى هو خروج من الذات الغريبة عن ذاتها فى عالم غريب عنها ، هو فى نفس الوقت عود إلى الذات . غير أن الذات المستعادة هنا ذات قد صقلتها الخبرة والتجربة ، أى ذات قد تثقفت .

هذه الطبيعة الدائرية أو التبادلية لعملية التثقف والثقافة ، أى كونها تقدمًا وعودًا فى نفس الوقت ، كما هو حال الأوكتاف فى التجربة الموسيقية ، يمكن أن نتبينها فى نظرة الألمان فى أواخر القرن الثامن عشر إلى حركة النقل والترجمة . فقد كانت تعنى فى المقام الأول وضع الذات – لذاتها – خارج – ذاتها ، أو تجاوز الذات ذاتها ، وهو المعنى الحرفى الاشتقاقى للكلمة الألمانية الدالة على الترجمة ، وهى كلمة : Ueber - Setzung . ولما كانت عملية التثقف والثقافة فى أحد جوانبها الأساسية خبرة الذات بما هو غريب ، كانت الترجمة أحد العوامل التى لعبت آنذاك دورًا هامًا فى تحقيق تلك العملية . فالترجمة بحسب المعنى السابق عبارة عن خروج الأنا من ذاتها ، لملاقاة هذا الآخر الغريب : المراد ترجمته ، ومنه تعود راجعة إلى ذاتها ... وهكذا فى حركة دائرية تبادلية تنتهى إلى بناء الذات واثرائها . ولم تكن الترجمة سوى حلقة فى سلسلة من هذه العلاقات الدائرية بالآخر ، تبعتها حلقات ظهرت فى بدايات القرن التاسع عشر بألمانيا مثل الاستشراق

والفيلولوجيا ودراسة اللغات والبحث المقارن .. إلى آخر هذه الدراسات التى تقوم على « النقل » – أو إن شئت الدقة قلت : انتقال – الأنا إلى الآخر ،لكى تجد ذاتها فيه ، فتتحقق بالتالى عملية التثقف وبناء الذات .

ولكن إذا كانت عملية التثقف والثقافة تتميز أساسًا بأنها خبرة أو تجربة حية ، فلا يمكن أن تكون مجرد محاكاة حرفية للغريب الآخر . ومع ذلك ، توجد علاقة جوهرية بينها وبين ما تعتبره أصلاً أو نموذجًا ، هى علاقة « استنساخ و « ابتعاث » خلاق له ، مما يجعلها بمثابة ولادة جديدة أو خلق جديد ، وهذا ما يردّها إلى طبيعتها المميزة باعتبارها خبرة حية . وإذن ، فالذى يبحث عن نفسه فى غيره ، فانه إنما يرى نفسه فى أشخاص آخرين هم بالنسبة له نماذج ، وبالتالى وسائط . ولذلك كانت الشخصيات التى قابلها فلهلم مايستر ، أثناء سنوات تكوين ذاته ، والتى أحب أن يتوحد بها فى البداية ، هى التى أعانته فى النهاية على أن يجد نفسه .

وفى هذا الإطار ينبغى النظر إلى ما ظهر فى ألمانيا عندئذ من دعوات إلى « العود إلى التراث القديم » و« العود إلى القدماء » ، من أجل العمل على إحياء هذا التراث وابتعاث هؤلاء القدماء فى النفس ، فيصبح الماضى حاضرًا والبعيد قريبًا . ومن هنا كان الاهتمام الكبير بالفيلولوجيا بمعناها الحرفى ، أى حب – الكلمة Philo-logie ، أى كلام ونصوص القدماء فى لغاتهم القديمة ، وكذلك الولع الشديد بالنزعة الموسوعة التى تستقطب ، على نحو نقدى ومختزل ، جميع أشكال حياة الروح . والمقدرة الفيلولوجية والنزعة الموسوعية هما من دعائم عملية التثقف والثقافة ، إذ تعتمدان على قابلية التشكل Bildsamkeit ، وهذه بدورها تتأسس فى الخيال أو قوة الخيال Einbildungskraft التى كانت تعتبرها المثالية الألمانية ملكة الملكات جميعًا . فالروح التى تتجلى وتتجسد فى لغة ما ، أو فى أدب ما ، أو فى شعب ما ... إلخ ،لها جذور وأصول ، لكنها مع تقدمها وسيرها نحو أن تكون كلية الطابع ، تنسى هذه الجذور والأصول . وهنا تجئ مهمة الفيلولوجى ، فيعمل على أن يعود بالروح من خلال تجلياتها ومظاهرها المختلفة إلى أصولها وجذورها ، فتتذكر موطنها الذى منه بدأت ، وتكون بذلك روحًا على الحقيقة .

بعد هذا البيان المفصل لمعنى المصطلح الألمانى Bildung والذى ترجمناه بـ « عملية التثقف والثقافة » معًا ، يسهل علينا فهم الشكل الأدبى الذى ينتسب إليه ، ونعنى به : « رواية بناء الشخصية » Bildungsroman . ففى هذه الرواية نجد الراوى – البطل يحكى سيرته الذاتية من حيث هى عملية ، أو سيرورة ، تثقف ، أى تكوين ذاتى للذات ،

تتألف من لحظات ومراحل محددة تحديدًا أوليًا ، مثلها مثل مراحل الوعى بالذات فى كتاب هيجل « ظاهريات الروح » . وهذا يعنى – بعبارة أخرى – أن الانتقال والترقى عبر مراحل هذه السيرورة ، إنما يأخذ طابع الضرورة التامة : إذ لابد من اجتياز الذات لهذه المراحل ، مرحلة بعد أخرى ، حتى تصل إلى تمام المعرفة بنفسها ، وحتى تجد ذاتها على نحو أكثر ثراء عما كانت عليه من قبل . كذلك تقوم « رواية بناء الشخصية » على قانون أساسى من قوانين « عملية التثقف والثقافة » ، ونعنى به خبرة الآخر الغريب . فالذات لا تتكون ولا تجد ذاتها إلا بعد المرور بمحنة الغربة فى آخر غيرها ، غريب عنها ، سواء أكان العالم أو ذاتها هى نفسها . ولذلك ، كانت سيرة الشخصيات فى هذا النوع من الروايات ، تأخذ طابع السفر الشاق الذى لابد أن يسير فيه البطل – الراوى ويتغلب على ما فيه من عقبات وشدائد ، لكى يصل فى النهاية إلى مكان يكتشف فيه ذاته ويعرف فيه نفسه . غير أن هذا المكان ، شأنه شأن الشخصيات نفسها ، ليس « واقعيا » ، وانما ينتمى إلى « عالم الخيال والمثال » . ولهذا ، كان الأسلوب المستخدم فى هذه الروايات أسلوبًا رمزيًا ، يكاد يقترب من لغة الشعر ، إن لم يكن شعرًا خالصًا . وأخيرًا ، تتميز « رواية بناء الشخصية » بخاصية أخرى من خصائص « عملية التثقف والثقافة » ، ألا وهى الاهتمام بالتحليلات الفيلولوجية والتأملات الانعكاسية فى اللغة وألفاظها والثقافة وأشكالها .. وغير ذلك من أمور تحتل جانبًا كبيرًا من أحاديث أبطال هذه الروايات ،وتدخل بالتالى وعلى نحو حميم فى بناء شخصياتهم .

تلك هى أهم الخصائص التى تتميز بها رواية بناء الشخصية » . وواضح مدى الارتباط الوثيق والعضوى بينها وبين « عملية التثقف والثقافة » ، ومدى ارتباطهما كليهما بالثقافة الألمانية وبعصر معين فيها ، قد ولّ الآن وانقضى . ولكن على الرغم من أن « رواية بناء الشخصية » إبداع ألمانى أصيل ، فان بعض الباحثين قد حاول العثور على نظائر لها فى الأدبين : الفرنسى والانجليزى . أما نحن فستحاول بدورنا تبيين مواطن الشبه بين رواية بناء الشخصية وبين جانب من جوانب تراثنا الصوفى الاسلامى ، هو جانب الحكاية الصوفية الرمزية ، ولكن من زاوية موضوع اهتمامنا فى هذا لفصل ، أى تلك التصورات والمصطلحات التى أشرنا إليها منذ قليل ، خاصة ما يرتد منها إلى تجربة المرآة ويتأسس فيها .

كان معراج الرسول عليه الصلاة والسلام هو النموذج الذى حاول متصوفة الإسلام إحياءه واستنساخه فى أنفسهم ،فأخذ عندهم طابع الرحلة الروحية ، أو – باصطلاحهم–

السفر ، الذى يؤدى ، من حيث هو تجربة صوفية حية على الأصالة ، إلى معرفة النفس ومعرفة الله فى آن معًا ، وهما ، فى النهاية ، واحد ، فكل منهما انعكاس للآخر . بل إن الفلسفة ذاتها عندما لا تكون مجرد معرفة نظرية ، وتضع الإنسان على هذا الطريق الصوفى : السفر ، فانها تتحول إلى حكمة إلهية أو متألهة . وهذا ما قصد إليه صدر الدين الشيرازى بعنوان مؤلفه الضخم : « الحكمة المتعالية فى الأسفار العقلية الأربعة » . والأسفار الأربعة ، كما ذكر هو نفسه فى نهاية المقدمة ، هى على النحو التالى : السفر الأول : « من الخلق إلى الحق » . وينطلق فيه الفيلسوف من العالم متجهًا إلى الله ، فيتناول مشكلات الطبيعة كالمادة والصورة ، والجوهر والعرض .. ولكنه يقف عند حد وحدود عالم الحقائق الإلهية المفارقة للطبيعة ، فلا يدخل فيه . السفر الثانى : « فى الحق بالحق » . ويسير فيه الفيلسوف من الله إلى الله بالله ، أى أنه يتحرك فى داخل عالم ما بعد الطبيعة ولا يبرحه ، فيتناول الالهيات ومشكلاتها مثل الوجود الإلهى ، والأسماء الالهية والصفات الالهية . السفر الثالث : « من الحق إلى الخلق بالحق » . وينطلق فيه الفيلسوف من الله هابطًا إلى العالم ، ولكن مصحوبًا بالله أو مع الله . فهو إذن يسير فى اتجاه عقلى هو عكس اتجاه السفر الأول ومقلوبه ، ويؤدى إلى معرفة العقول فى تسلسلها والعوالم المفارقة للعالم المحسوس ، مثل عالم الملكوت وعالم الجبروت . وأخيرًا ، السفر الرابع : « بالحق فى الخلق » . ويسير فيه الفيلسوف من العالم إلى العالم ذاته ، ولكن متحققًا ، فى هذه المرة ، بالله أو مع الله . ويؤدى هذا السفر إلى معرفة النفس ، أو معرفة الذات ، وهى « المعرفة الإشراقية » بكل ما فى هذا التعبير من معنى ميتافيزيقى ، لأنها توضح القول المأثور : « من عرف نفسه فقد عرف ربه » . كما يؤدى إلى « التوحيد » الباطنى الأنطولوجى ، وهو ما يعبر عنه بقول : « ليس فى الوجود سوى الله» .

من هذا الذى سبق يتبين لنا كيف أن بحث الفيلسوف والعارف المتصوف يأخذ عند صدر الدين الشيرازى وغيره من المتصوفة الاشراقيين كحيدر آملى[١٨] ، طابع السفر العقلى والروحى ؛ لأن هذا البحث إنما هو فى حقيقته كشف واكتشاف : للنفس والله فى آن معًا . وكان المسافر الباحث بهذا لمعنى يسمى باسم « السالك » ، وكانت عملية السفر التى يقوم بها تسمى « سيرًا » نحو النور ، ومطلع النور فى الوجود : المشرق . والفيلسوف الحق ، أى الالهى أو المتأله ، حين يسير على هذا لطريق ، فانه لا يمكن أن يرضى بما يرضى به الفيلسوف المشائى الأرسطى من معرفة نظرية عن العالم ، وانما يهدف إلى

إحداث تحول فى نفسه ، فتتشكل ذاته وتتكون على نحو تصير معه خلقًا جديدًا ، أو – بحسب إصطلاحهم – « ولادة روحانية » .

فالسفر الرابع سفر بلا حدود ، ينطبق عليه حديث قدسى مشهور ، يقول الله فيه عن نفسه ، وهو يخاطب عبده الذى وصل إلى تلك المرحلة من تكوين الذات ، « ولايزال عبدى يتقرب إلىّ بالنوافل حتى أحبه ، فإذا أحببته كنت سمعه الذى يسمع به وبصره الذى يبصر به .. إلخ » . ففى هذه المرحلة تحل الذات الإلهية محل الذات الإنسانية ، لأن الله فى حقيقته وماهيته لا يمكن أبدًا أن يكون مجرد موضوع للتفكير . غير أن هذا التحول للذات العارفة ليس شيئًا آخر ، فى نظر هؤلاء المتصوفة العارفين ، سوى ذلك السفر الروحى الذى يهدف إلى سد الفجوة الفاصلة بين « علم اليقين » ، أى يقين المعرفة النظرية ، وبين « حق اليقين » ، أى يقين المعرفة العرفانية من حيث هى تجربة حية متحققة فى النفس . فالله لا يُعرف حق المعرفة من خلال علاقة الذات – الموضوع المألوفة لنا سواء فى العلم أو فى الفلسفة النظرية المجردة ، وإنما يعرف عن طريق ظهوره وتجليه للذات العارفة وفى هذه الذات نفسها . بعبارة أخرى نقول : إن الله لا يمكن معرفته بواسطة ذات « أخرى » ، كما لو كان موضوعًا « آخر » ، وإنما يُعرف بذاته هو نفسه ، على اعتبار أنه هو الذات المطلقة . وهذه الذات المطلقة هى الذات الفعالة فى كل معرفة لله ، بمعنى أن الله هو نفسه الذى يفكر فى تفكير العقل الإنسانى فيه . وهذا ما يريد قوله الحديث القدسى المشار إليه فى بداية الفقرة .

يذكرنا هذا الحديث بعبارة المتصوف الألمانى إكهارت التى خاطب الله فيها بقوله : « إن العين التى ترانى بها والعين التى أراك بها واحد ونفس العين » . والحديث والعبارة يرتبطان معًا بخيط المرآة ، وفعل الانعكاس المرآوى خاصة . فالتصوف الألمانى فى أوائل العصر الحديث ، وكذلك فلسفة المثالية الألمانية ، إنما يُطلق عليهما صفة مميزة لهما ، هى : spekulativ، أى أنهما يقومان على التأمل الإنعكاسى ، وهى صفة لا تفهم فهمًا سليمًا إلا إذا رددناها إلى أصلهما اللاتينى المأخوذة منه ، وهو speculum، أى المرآة . وعلى هذا ، فإن عقل المتصوف أو نفس المتصوف إنما تقوم بدور المرآة ووظيفتها ، أى تعكس الله ، ويتجلى فيها الله ويظهر على سطحها .

فالمرآة ، سواء فى التصوف الاسلامى أو فى التصوف الألمانى ، هى نفس المتصوف الباطنة ، حيث يحدث لها وبها ومن أجلها تجلى الله وظهوره ، وحيث تكون محل هذا التجلى والظهور الإلهى ومظهره . وحالة التأمل الانعكاسى بالمعنى الذى أسلفناه ، تجعل

الإنسان مرآة ينعكس فيها الحق ، ولكن لما كانت النفس الشاهدة مشهودة ، أو الرائية مرئية ، وهو ما يطلقون عليه اصطلاح « عين العين » ، فان الحق يكون هو أيضًا مرآة لعبده الإنسان .

والوصول إلى هذه الحالة هو ، على وجه الدقة ، الغاية من السفر الروحى ، السفر فى باطن النفس والروح ، واللحظة التى تتحول فيها العقيدة لدى المتصوف إلى حدث يقع فى النفس ، هى علامة على بداية السفر والسير فى الطريق . كما أن السفر ، هو أيضًا وبالتبادل ، علامة على تحوّل العقيدة وتشكّلها فى نفسه ، بحيث تصبح تجربة حية شخصية . عند هذه اللحظة الحاسمة فى عملية السير على الطريق ، تظهر للمتصوف شخصية تخاطبه ، وتوجه إليه رسائل واشارات تتضمن مسائل العقيدة ، وتأمره بمواصلة السير على الطريق . هذه الشخصية هى للمتصوف أقرب ما تكون إلى القرين ، وتسمى بأسماء عديدة منها : « الهادى » ، أو « الشيخ الغيبى » ، أو « أستاذ الغيب » . ولهذه الشخصية جسم ، لكنه جسم « لطيف » ، غير مادى ، أى جسم روحانى . ولذلك فهى — كما يقول نجم الدين كبرى — « شخص من نور ، شخص نورانى » ، أو هى — باختصار — ملاك أو مَلَك منسوج على منوال جبريل فى قصة معراج الرسول .

وقد روى بعض المتصوفة تجربتهم الشخصية فى هذا السفر الروحى : مراحله وعقباته ، بدايته ونهايته ، وجهته وغايته ، وما يدور فيه بين السالك وقرينه : الملاك الهادى ، من حوار ، وما يحدث أثناءه للنفس من أحداث ووقائع حية ، مثل خروجها من وطنها الأول ، وغربتها فى العالم ، وخلاصها من هذه الغربة بعودتها وصعودها إلى المبدأ الأول الذى كان منه النزول ، فى حركة دائرية هى حركة « المبدأ والمعاد » ... . وغير ذلك من أمور من شأنها أن تجعل نفس السالك المتصوف ، فى النهاية ، تامة التكوين والاعداد ، أى « مصقولة » — بحسب تعبيرهم الأثير — فتعكس كالمرآة الله . وقد اتخذت رواية هؤلاء المتصوفة شكل الحكاية أو القصة الرمزية ، وكانت تكتب إما شعرًا أونثرًا يقترب من الشعر . وفى هذا المجال تحضرنا أسماء ثلاثة : ابن سينا ، فى المرحلة الأخيرة من تطوره الفكرى ، وهى المرحلة الصوفية العرفانية ، وفريد الدين العطار ، وشهاب الدين السهروردى .

أما ابن سينا فقد بثّ أسرار فلسفته الشخصية فى ثلاث قصص رمزية : قصة حى بن يقظان ، ورسالة الطير ، وقصة سالمان وابسال ، وهى تؤلف أساسًا فلسفته « المشرقية » ، وعلى الرغم من اختلاف الباحثين حول دلالة هذه التسمية ، فان الذى لا خلاف عليه

أن ابن سينا كان يرى فى « المشرق » غاية الفيلسوف – المتصوف من سفره وسيره على الطريق . لكنه لم يكن يقصد بالمشرق ما نفهمه نحن الآن جغرافيًا أو سياسيًا ، وانما المشرق عنده معنى ميتافيزيقى ، إن جاز التعبير ، لا وجود له على الأرض ولا على الخريطة الجغرافية ، والسفر يفترض ، من الناحية الأنطولوجية ، توجه النفس صوب المشرق ، أى تخلصها من وضع الغربة فى العالم ، حتى تجد ذلك المشرق المطلق الذى هو وطنها الحقيقى الأصلى ومحلها الأرفع . وتوجه النفس هذا أمر قديم ، أشار إليه ، ليس فقط أفلاطون ، بل أيضًا بارمنيدس فى قصيدته التى عبر فيها عن « السفر نحو النور » ، وهو سفر صوب المشرق بالمعنى الميتافيزيقى ، وكانت تهديه ، فى سيره على هذا الطريق ، بنات الشمس .

غير أن العالم فى هذه الحكايات الثلاث ليس موضوعًا خارجيًا يوصف وتكتب عنه النظريات الفلسفية ، بقدر ما هو « خبرة » أو تجربة حية يعيشها السالك ، قوامها مراحل متتابعة من الخروج ، أى خروج النفس وخلاصها من مرحلة تلو أخرى . ويقوم قرينه : الملاك الهادى بتعليمه كيف يخرج من هذه المراحل ويتخلص من وضعه كغريب فى العالم . وخروج النفس أو خلاصها هذا ليس مجرد وهم ولا مجرد تاريخ بالمعنى المألوف لنا الآن ، أى باعتباره وصفًا موضوعيًا لأحداث خارجية تقع لأناس آخرين ، وإنما هو تاريخ باطنى روحى ، قوامه أحداث تقع فى داخل نفس السالك ذاته . ولما كانت هذه الأحداث والوقائع عصية على التعبير ، فانها قد اتخذت شكل الحكاية الرمزية بكل ما تحمله هذه الكلمة العربية : « حكاية » من معنى الحكى القائم على المحاكاة . فهى إذن مثال لممثول ، أو رمز لمرموز إليه ، أو مجاز لحقيقة .

ولذلك ، نرى كوربان ، فى كتابه عن « ابن سينا » ، يذهب إلى القول بأن تجلى حى بن يقظان فى رؤية أصحاب المكاشفات الروحية ، وترداد ظهوره فى حكايات صوفية أخرى كتلك التى نجدها عند السهروردى مثلاً ، وما ينطوى عليه « شخصه » من دلالة – كل ذلك إنما يعلن عن ذروة بلغتها تجربة خصبة ، لم تصل فيها النفس إلى الوعى بنفسها وإلى تحقيق ذاتها فحسب ، بل وأيضًا أصبحت فى حضرة تلك الذات الإلهية التى تسعى إلى رؤيتها . وهذه عملية هداية واعداد للنفس لا يمكن أن تحكى إلا رمزًا ، كما أنها ليست تاريخًا يحدث لآخرين ، وإنما هى أمر خاص بالنفس ذاتها . هى ، إن شئنا ، « رواية روحية » خاصة بالنفس وحدها "son propre roman spirituel" ، ولكنها رواية حية تُعاش « على نحو شخصى » ؛ فالنفس لا تستطيع أن ترويها إلا بضمير

المتكلم : أنا . وهذا يعنى – بعبارة أخرى – أن الراوى ، وهو ابن سينا ، إنما يحاكى شخص البطل ذاته : حى بن يقظان ، ويستنسخ فى نفسه تعاليمه وارشاراداته[١٩] .

فالقصة تبدأ بداية شخصية تمامًا ، إذ يستخدم ابن سينا فى روايتها ضمير المتكلم ، فهو نفسه موضوع الرواية والحكاية ، يقول واصفًا كيف تمّ اللقاء بينه وبين حى بن يقظان : « إنه قد تيسرت لى ، حين مقامى ببلادى .. برفقائى إلى بعض المتنزهات المكتنفة لتلك البقعة . فبينا نحن نتطاوف ، إذعنّ لنا شيخ بهىّ قد أوغل فى السن وأحنت عليه السنون وهو فى طراءة العزّ .. فنزعتُ إلى مخاطبته ، وانبعثتُ من ذات نفسى متقاضٍ لى بمداخلته ومحاورته »[٢٠] . حى بن يقظان إذن وكما يرد وصفه فى الرسالة ، شيخ بهىّ ومَلَك نورانى ، بلده بيت المقدس (القدس السماوية) ، يهدى الراوى إلى سلوك الطريق الذى يتخلص معه من أسر الغربة فى العالم « الغربى » ويصل به إلى « المشرق » بالمعنى الميتافيزيقى الذى أسلفناه . وبعد حوار طويل دار بينهما ، هداه إلى أن أول علم ينبغى عليه تعلمه والتثقف به فى سلوك هذا الطريق إنما هو علم الفراسة بالمعنى الأوسع الذى يشتمل على التأويل ، ذلك أن مقصده هو إخفاء الظاهر وإظهار الخفى الباطن . ثم يواصل الشيخ خطابه إليه وتنبيهه إياه بوجوب قطع مراحل الطريق بعقباته ومشقاته ، حتى يصل آخر الأمر إلى المَلِك (رمز الله) الذى « متى همّ بتأمله أحد .. غضّ الدهش طرفه فآب خسيرًا يكاد بصره يختطف قبل النظر إليه ، وكان حسنه حجاب حسنه ، وكان تجليه سبب خفائه ، كالشمس »[٢١] . وانتهت الرسالة بعبارتين من الشيخ إلى الراوى – السالك ابن سيناهما : « قال الشيخ حى بن يقظان لولا تعزبى إليه بمخاطبتك منبهًا إياك ، لكان لى به شاغل عنك . وإن شئت اتبعتنى إليه »[٢٢] .

والعبارة الثانية دعوة صريحة للاتباع ، أو على الأدق : للمحاكاة ، استجاب لها ابن سينا فى « رسالة الطير » . فالنفس بحسب الرمز الأفلاطونى المشهور فى محاورة « فايدروس » ، حين تكمل وتحوز جناحين فإنها إلى السماء تصعد وفى الأعالى تطير ، متحكمة فى العالم كله . وتلك هى حالة النفوس التى متى صفت ، ارتفعت فوق هذا العالم الأرضى وبلغت أبواب عالم السماوات الروحانى . أما النفوس التى تعجز عن تحمل مشقة المشاهدة والتأمل ، فإنها تتهاوى وتتساقط ، نظرًا لما قد أصاب أجنحتها من تعب وإنهاك . والراوى فى هذه الرسالة هو نفسه ابن سينا الذى دخل من قبل فى حوار مع حى بن يقظان ، فنراه يبدأ بداية مؤثرة مستخدمًا ضمير المتكلم ، فيقول : « هل لأحد من إخوانى فى أن يهب لى من سمعه قدر ما ألقى إياه طرفًا من أشجانى ؟ ، عساه يتحمل عنى بالشركة بعض أعبائها »[٢٣] .

ثم ماتلبث أن تتحول هذه العبارات المؤثرة إلى تنبيهات مشبوبة بالعاطفة ، فيقول : « ويلكم إخوان الحقيقة ! تقنعوا كما يتقنع القنافذ وأعلنوا بواطنكم وابطنوا ظواهركم . فبالله ! . إن الجلى لباطنكم وإن الخفى لظاهركم »[٢٤] . وهذا هو مقصد علم الفراسة الذى عبر عنه فى مستهل « رسالة حى بن يقظان » باعتبار أنه أول علم فى طريق السلوك . ويواصل تنبيهاته واشاراته مثل « ويلكم إخوان الحقيقة ! ، انسلخوا عن جلودكم انسلاخ الحيات .. وتجرعوا الزعاف تعيشوا واستحبوا الممات تحيوا وطيروا »[٢٥] ، حتى تجيء بعد ذلك الحكاية ذاتها ، فتبدأ بذكر سقوط النفس فى الأسر « الغربى » ، يقول : « برزت طائفة تقتنص فنصبوا الحبائل ورتبوا الشرك وهيأوا الأطعمة وتواروا فى الحشيش وأنا فى سربة طير .. وسقطنا فى خلال الحبائل أجمعين .. ففزعنا إلى الحركة فمازادتنا إلا تعسيرا فاستسلمنا للهلاك »[٢٦] .

لكن الأسر يعقبه الوعى به من حيث هو وضع « غربة غربية » للنفس ، وهو وعى يؤدى إلى محاولة التخلص من هذا الوضع الأسيان ، المثير للأسى والحزن ، وذلك لا يكون إلا من خلال التحقق بالسفر الروحى ، أى سلوك الطريق ، الذى يتمثل أساسًا فى قطع المسافات وتجاوز العقبات من وديان وجبال ، والصعود أو الترقّى فى السماوات على نحو يستنسخ معراج الرسول ﷺ . أما نهاية هذا السفر الشاق فهى فى بلوغ « جبل الإله » ، أى جبل سيناء بالمعنى الصوفى لا الجغرافى . وهنا وفى هذا الصدد يقول الراوى –السالك– ما نصه : وذكرت أن وراء هذا الجبل مدينة يتبوأها المَلِك الأعظم .. وتيممنا مدينة المَلِك حتى حللنا بفنائه منتظرين لإذنه ، فخرج الأمر بإذن الواردين ، فأدخلنا قصره فإذا نحن بصحن لا يتضمن وصف رحبه ، فلما عبرناه رُفع لنا الحجاب عن صحن فسيح مشرق ، استضقنا لديه الأول ، بل استصغرناه ، حتى وصلنا إلى حجرة المَلِك ، فلما رفع لنا الحجاب ولحظ المَلِكَ فى جماله مقلتُنا ، علقت به أفئدتنا ودهشنا دهشًا عاقنا عن الشكوى .. « ثم » عبرنا بين يديه عن قصتنا فقال : لن يقدر على حلّ الحبائل عن أرجلكم إلا عاقدوها بها . وإنى منفذ إليهم رسولاً يسومهم إرضاءكم وإماطة الشرك عنكم ، فانصرفوا مغبوطين »[٢٧] . (عند العبارة قبل الأخيرة ترد إلى أذهاننا عبارة هيجل الرمزية التى يقول فيها : « إن اليد التى تجرح هى نفسها اليد التى تُداوى) . وتكتمل الحكاية بالقول التالى : « وهو ذا : نحن فى الطريق ، مع الرسول »[٢٨] ، أى رسول المَلِك . فى هذه الكلمات يكمن على نحو رمزى المعنى الخفى ، بل والسر الباطن ، لذلك السفر الموصل إلى المشرق الروحى . فالطائر عند ابن سينا والغريب عند السهروردى –

كما سنبين فيما بعد - ليسا سوى « عابرين » موقتين فى عالم السماء ، إذ يتعين عليهما العودة مرة أخرى إلى الحياة فى هذا العالم ، ولكن بعد أن يكون كل شيء قد تغير ، لأن السالك قد استجاب بالفعل لدعوة حى بن يقظان واتبعه حتى مدينة المَلِك الصوفى ، ولم يعد يسلك فى الطريق وحده ووحيدًا ، وإنما بصحبة الرسول ، الذى هو مَلَك المعرفة والوحى معًا . فكل ما يقوم الفيلسوف بتعليمه خاصًا بنظرية المعرفة والكشف بواسطة العقل الفعال صار حدثًا تخبره النفس ، أى خبرة حية معيشة ، صار صحبة للمَلَك ، فيكون بالتالى سلوكًا فى الطريق ، حتى يبلغ - وبلا عودة هذه المرة - مدينة الإله .

ولا يختم ابن سينا رسالته إلا بعد أن يشير إلى اعتراض أصحاب البرهان العقلى أو الرافضين عمومًا لأمثال هذه الأمثولات الرمزية باعتبارها مجرد شطحات لا تصدر إلا عن عقل مختل أو مضطرب ، فيقول : « وكم من أخ قرع سمعَه قصتى فقال أراك مُسَّ عقلك مسًا أو أَلَمّ بك لمم ، ولا والله ! ماطرتَ ولكن طار عقلك وما اقتُنصتَ بل اقتنص لبّك . أنّى يطير البشر أو ينطق الطير »[٢٩] . ولكن بصرف النظر عما ينطوى عليه هذا الاعتراض المألوف من عدم إدراك للطبيعة الرمزية لهذه الحكايات ، فإن رمز النفوس الطائرة عند ابن سينا مثله مثل شطحات المتصوفة ومكاشفاتهم ومشاهداتهم ورؤاهم المختلفة (بل وحتى مثل برهان الرجل الطائر أو المعلق فى الهواء عنده) ، يمكن النظر إليه لا من خلال السياق الدينى كمعراج الرسول ﷺ فقط ، وإنما أيضًا من خلال سياق علم المرآويات وأغلاط المرايا ، خاصة تلك التى تؤدى إلى صنع الأشباح والأطياف الطائرة فى الهواء ، على نحو ما ذكرنا من قبل . والمعروف أن ابن سينا كان من المهتمين بهذا العلم ، فقد عرض له بشىء من التفصيل ، ضمن علم البصريات ، فى جزء الطبيعيات من كتابه « الشفاء » .

غير أن الأمر الذى لاشك فيه أن فريد الدين العطار (القرن الثانى عشر) كان فى منظومته الشعرية : « منطق الطير » أكثر وضوحًا وعمقًا من ابن سينا فى تناول موضوع رمزية الطير ودور المرآة فى إيضاحه . فالقصيدة ، مثلها مثل رسالة الطير لابن سينا ، تعبير رمزى عن رحلة الطير صوب المشرق ، وإن كان الرسول فيها الذى يدعو أسرى العالم « الغربى » إلى الخلاص والنجاة هو طائر الملك سليمان : الهدهد . كما أن الطيور فيها ، مثل طيور ابن سينا ، تقطع فى سفرها الوديان والجبال ، حتى تبلغ فى النهاية مدينة المَلِك ، وإن كان المَلِك يتسمى هنا بالـ« سيمرغ » .

والـ« سيمرغ » هو الاسم الذى يطلقه الفرس على الطائر الوهمى المعروف بالعنقاء . فالطيور رمز السالكين من الصوفية يبحثون فى سفرهم عن العنقاء رمز الله الحق . لكن الأمر اللافت للنظر أن فريد الدين العطار يلعب على هذا الاسم الفارس : « سيمرغ » على نحو يمكن معه أن ينقسم إلى مقطعين هما : « سى – مرغ » فيكون بمعنى : « ثلاثين – طائرا » ، مما أتاح له أن يتخذ من هذه الحيلة اللغوية اللفظية وسيلة للتعبير عن حالة الهوية فى الاختلاف والاختلاف فى الهوية ، أو « مقام الاستقامة الذى هو أحدية الجمع والفرق ، بشهود اندراج الحق فى الخلق واضمحلال الخلق فى الحق ، حتى يرى العين الوحدة فى صورة الكثرة والصور الكثيرة فى عين الوحدة »[٣٠] ، بحسب تعبير حيدر آملى عن نهاية السفر الروحى الرابع . ويُعدّ هذا المقام الذى هو رؤية الوحدة فى الكثرة والكثرة فى الوحدة هو الموضوع على الأصالة فى التصوف القائم على المشاهدة أو التأمل الانعكاسى (المرآوى) .

تبدأ القصيدة – القصة برحلة آلاف الطيور وهى تقطع الوديان والجبال سنين وسنين بحثًا عن العنقاء ، لكنها سرعان ما تساقطت وتهاوت لأسباب مختلفة : إجهادًا وتعبًا ، غوايةً أو رغبة ، ولم يصمد منها حتى النهاية إلا ثلاثين (سى ، فى الفارسية) طائرًا (مرغ ، فى الفارسية) ، حيث تمّت المواجهة وحدث اللقاء بينها وبين الـ سيمرغ » ، وهو ما قد حاول العديد من المتصوفة وصفه على سبيل الرمز والإشارة ، ومؤدى‌هذا اللقاء أو هذه المواجهة معرفة الذات ذاتها من خلال آخر غيرها ، على نحو ما يعرف الإنسان نفسه فى صورته – كأنا آخر – على صفحة المرآة . ولنقرأ وصف فريد الدين العطار لتجربة اللقاء أو المواجهة هذه :

– وانعكست صورة هذا « السيمرغ » فى هذا الأوان
فبدت صورة « الثلاثين طائرًا » .. ورأوها فى هذا الزمان !!
– فلما نظر فى عجلة هؤلاء الطيور الثلاثين (سى – مرغ) ..
كان أمامهم جميعًا طلعة « السيمرغ » الأمين .. !!
– فدارت رؤوسهم جميعًا وظلوا فى حيرة واضطراب ..
ولم يدروا بذلك حتى أصبحوا فيما هم فيه من أمر عجاب !!
– وظنوا أنفسهم الـ سيمرغ » بلا اختلاف ..
وظن الـ سيمرغ » نفسه الثلاثين طائرًا (سى – مرغ) فى ائتلاف .. !!

– فلما نظروا إلى الـ سيمرغ » وأمعنوا النظر

كان فى مكانه ثلاثون طائرا (سى – مرغ) يقع عليهم البصر .!!.

– فلما نظروا إلى أنفسهم .. وامعنوا فيها التدقيق ..

كانوا الثلاثين طائرًا (سى – مرغ) وكانو « السيمرغ » على التحقيق !!

– فلما نظر الطرفان كل منهما إلى الآخر ..

كان كلاهما هو « السيمرغ » بغير زيادة أو قصر .. !!

– فكان هذا هو ذاك بعينه .. وكان ذاك هو هذا بعينه

(لنتذكر هنا نهاية السفر الروحى الرابع عند حيدر آملى)

فهل سمع بهذا أحد فى العالم .. أو أصغى إليه بأذنه

– فلما لم يعرفوا شيئًا قط عن هذه الحال ..

أخذوا بغير لسان يسألون هذه « الحضرة » عن هذا الأمر المحال !!

.. ...

فأجابت هذه « الحضرة » بغير مقال أو لسان ...

إنها كالشمس مرآة ذات ضياء ولمعان .. !!

– وكل من يقبل عليها يرى نفسه ظاهرًا فى صفحتها ..

ويرى الروح روحًا .. والجسد جسدًا فى لوحتها .. !!

– فلما أتيتم إليها ثلاثين طائرًا على التمام ..

ظهرتم فيها ثلاثين طائرًا فى انتظام .. !!

– ولو أتى إليها اربعون .. أو خمسون .. أو ستون ..

لكشفوا كذلك الحجاب الذى يحجبهم أجمعين

– ولو أضفتم إلى أنفسكم أكثر من ذلك بكثير .. !!

لرأيتم أنفسكم .. ولما رأيتم غير أنفسكم .. وهذا أمر يسير .. !![٣١]

إن ما قد واجهه كل طائر فى نهاية سفره الطويل والشاق ، وما قد انكشف له بعد طول جهاد ومجاهدة ، هو سر نفسه ، أو بالأحرى سر معكوسه السماوى . ولعل رمز السيمرغ عند العطار أن يكون تعبيرًا عما كان يقصده المتصوف الألمانى اكهارت من خطابه إلى الله : « إن العين التى ترانى بها هى نفسها العين التى أراك بها » ، وما قصده أيضا الشاعر نوفاليس ، وهو أول من اهتم بأفلوطين بين جميع الرومانسيين الألمان ، حين قال فى مسرحيته الشعرية التى لم تكتمل : « أتباع سائيس » عن أحدهم :

« .. لما بلغ فى بحثه معبد إيزيس

وصل إلى الباب ودخل ...

ثم رفع الحجاب عن وجه الربة سائيس

فماذا رأى ياتُرى ؟

رأى – ويالمعجزة المعجزات – نفسه »[٣٢]

ومع ما بين هؤلاء الثلاثة من اختلافات فإن النهاية التى يصل إليها السالك فى بحثه عن الله هى عندهم واحدة ونفس النهاية ، وهى تلك الحالة التى يكتشف فيها السالك نفسه على أنها مرآة الألوهية . فالعطار يقدم لنا هذه الألوهية كما لو كانت مرآة ، يتحقق من خلالها تبادل فى النظرات بين الشاهد والمشهود ، بحيث يصير الشاهد – مشهودًا والمشهود – شاهدًا . وعلى هذا تكون المرآة أداة تحول : تحول الناظر إلى منظور إليه ، فيصبح وهو الرائى المرئى ، وهو الشاهد المشهود ، ويكتشف فى نهاية المطاف أن ما يراه ، أى الله ، إنما هو نفسه . وكذلك الأمر بالنسبة إلى السيمرغ فهو الذى يشاهد نفسه فى مشاهدة الـ « سى – مرغ » (الثلاثين طائرًا) له . فالمرآة إذن تفيد فى بيان أن الوجود الإلهى ليس موضوعًا للمعرفة ، أو يمكن أن تحصل عنه المعرفة ، بل هو الذات الفعالة فى كل معرفة له ، « فأنا أرى ربى بعين ربى » ، على حد تعبير حيدر آملى .

أما إذا انتقلنا الآن إلى السهروردى ، فسوف نجد لديه ، مثلما هو الحال عند ابن سينا ، حكايات صوفية إلى جانب المؤلفات النظرية . وفضلاً عما تنطوى عليه هذه الحكايات من سفر روحى يقوم به السالك مهتديًا بَملَك نورانى أو رسول سماوى ، فإنهاتحقق انتقال من يحكيها ، أى الراوى ذاته ، من مجرد التأمل النظرى إلى السلوك الحى ، لأنها فى حقيقتها ليست سوى محاكاة لتجربة حدثت له شخصيًا وكابدها فى

نفسه على نحو حقيقى واقعى . وسنختار من بين هذه الحكايات السهرودية « قصة الغربة الغربية » لكونها أكثر تعبيرًا عن موضوعنا من غيرها :

ففى مقدمتها التمهيدية يضع السهروردى نفسه فى تيار فلسفة ابن سينا المشرقية ، مبينا ما بين قصته ورسالة « حى بن يقظان » من أوجه شبه واختلاف . كما أنه يستخدم ضمير المتكلم ، فالراوى هو المروى عليه وهو الرواية ذاتها من حيث هى حكاية يحاكى فيها خبرة حية واقعية ، يقول : « أما بعد : فإنى لما رأيت قصة « حى بن يقظان » صادفتها مع ما فيها من عجايب الكلمات الروحانية والاشارات العميقة متعرية من تلويحات تشير إلى الطور الأعظم الذى هو « الطامة الكبرى » « سورة النازعات ، ٣٤ » .. وهو السر الذى ترتب عليه مقامات أهل التصوف وأصحاب المكاشفات . وما أشير إليه فى رسالة « حى بن يقظان » إلا فى آخر الكتاب حيث قيل : « ولربما هاجر إليه (أى إلى المشرق حيث الله) أفرادٌ من الناس » .. فأردت أن أذكر منها شيئًا فى طرز قصة سميتها أنا « قصة الغربة الغربية » لبعض إخواننا الكرام »[٣٣] . هذا التقابل بين رمزى الغربة « الغربية » والفلسفة « المشرقية » يعبر عما يريد السهروردى التعبير عنه .

فالقصة تبدأ بالسقوط فى أسر العالم « الغربى » ، إذ وقع الراوى – وأخوه عاصم – فجأة فى مدينة القيروان : ﴿القرية الظالم أهلها﴾ (سورة النساء ، ٧٥) ، حيث قيدهما أهلها بأغلال وسلاسل من حديد وحبسوهما فى قعر بئر معطلة لا نهاية لعمقها ، وكان فوق البئر قصر مشيد وعليه أبراج عدة . وظلا ينتقلان بين القصر ليلاً وغيابة الجُبّ نهارًا ، حتى دخل إليهما الهدهد من كوة القصر فى ليلة مقمرة ، حاملاً فى منقاره رقعة ، أى رسالة ، من « أبيهما » ، صدرت ﴿من شاطئ الواد الأيمن فى البقعة المباركة من الشجرة﴾ (سورة القصص ، ٣٠) ، وأشار فيها إلى الراوى شخصيًا ، فقال : « إنك يا فلان ! ، إن أردت أن تتخلص مع أخيك ، فلا تنيا فى عزم السفر »[٣٤] . وشرح فى الرسالة جميع ما هو كائن فى الطريق ، فتقدم الهدهد ... ﴿وركبنا السفينة وهى تجرى بنا فى موج كالجبال﴾ (سورة هود ، ٤٤) ، ونحن نروم الصعود على جبل طور سينا ، حتى نزور صومعة أبينا »[٣٥] .

واضح هنا أن السهروردى يستخدم فى وصف حالة الأسر الكونى ومراحل الصعود التى يتعين على السالك اتباعها كيما يخرج منه ، صورًا ورموزا مستمدة من آيات القرآن الكريم ، مما يعنى أن التأويل ، بتحويله نصوص القرآن المنزلة إلى رموز ، إنما يؤلف هو

ذاته رحلة تقوم بها النفس . فها هنا وبعبارة أخرى يكون « تخريج » النص هو نفسه « خروج » النفس من عالم الغربة .

أما نهاية الرحلة فقد كانت عند « عين الحياة» ، أسفل جبل شاهق ، هو جبل سيناء ، لا ذلك الذى نراه على خرائطنا الجغرافية ، وإنما هو ذلك الجبل الصوفى السماوى الذى يراه السالكون من المتصوفة فى رؤاهم ومكاشفاتهم . فلما صعد الراوى الجبل ، رأى شيخًا نورانيًا باهر الضياء ، عرف أنه أبوه . وهكذا ، بعد الخروج من أسر العالم « الغربى » ، يحدث اللقاء وتتم المواجهة مع هذا الشخص الذى هو من نور ، يقول الراوى : « وخرجت من المغارات والكهوف حتى تقضيت من الحجرات متوجهًا إلى عين الحياة . فرأيت الصخرة العظيمة على قمة جبل كالطود العظيم . فسألت ... إن هذا الطود ما هو ؟ وما هذه الصخرة العظيمة ؟ ... . (فقيل له) « ذلك ما كنت تبغى ، وهذا الجبل هو طور سيناء ، والصخرة صومعة أبيك » ... فلما صعدت الجبل ، ورأيت أبانا شيخًا كبيرًا تكاد السموات والأرض تنشق من تجلى نوره ... مشيت إليه ، فسلّم علىّ ، فسجدت له وكدت انمحق فى نوره الساطع »[٣٦] .

فى مؤلفات السهروردى ، وخاصة « هياكل النور » ، نجد فى أسفل حلقات السلسلة السماوية للعقول مَلَكًا هو بالنسبة إلى نفوسنا التى تصدر عنه كالأب بالنسبة إلى أبنائه . فهذا المَلَك هو « رب النوع الإنسانى » أو الإنسان السماوى عند أهل العرفان جميعًا ، وهو ما يسمى فى القرآن باسم جبريل والروح القدس ، وما يعرف عند الفلاسفة باسم العقل الفعال . إنه للسالك أنا آخر alterego سماوى ، أو قرين الأنا الروحانى ، وهو الرسول الذى يواجهه فى نهاية سفره الروحى ، داعيًا إياه إلى اتباعه ومحاكاته ، أو بالأحرى الاتحاد به . وفى هذا الاتحاد يكمن سر فكرة « الطباع التام » الهرمسية ، التى تلعب دورًا أساسيًا فى فلسفة السهروردى الاشراقية ، ومؤداها أن لكل موجود « طباعًا تامًا » ، أى مَلَكًا شخصيًا ، يهديه ، وبه يكتمل وجوده ، فهو - باختصار - أنىّ الأنا ومعكوسه السماوى أو الروحى . وعلى هذا الأساس جاء تأويل السهروردى ، فى « حكمة الاشراق » ، للآية القرآنية :﴿ومن كل شىء خلقنا زوجين ..﴾ (سورة الذاريات ، ٤٩) .

وقد عرف السالك من أبيه الذى هو قرينه المَلَك أن هناك فوق جبل سيناء جبال سينين أخرى ، تتراتب صُعُدا فى سلسلة مترابطة الحلقات ، على نحو ما تتراتب العقول وتترابط فى الأفلاطونية المحدثة ، حتى تصل إلى الواحد الأحد الذى هو الله ، يقول



(٧٤) المَلَك جبريل بجناحيه فى مخطوط فارسى

السالك – الراوى : « ثم قال لى « اعلم أن هذا جبل طور سيناء . وفوق هذا جبل طور سينين مسكن والدى وجدك ، وما أنا بالاضافة إليه إلا مثلك بالاضافة إلىّ . ولنا أجداد آخرون حتى ينتهى النسب إلى المَلِك الذى هو الجدّ الأعظم الذى لا جدّ له ولا أب . وكلّنا عبيده ، به نستضئ ومنه نقتبس ، وله البهاء الأعظم وله الجلال الأرفع والنور الأقهر ، وهو فوق الفوق ونور النور وفوق النور أزلاً وأبدًا ، وهو المتجلّى لكل شىء ، و ﴿كل شىء هالك إلا وجهه﴾ (سورة القصص ، ٨٨) »(٣٧) .

ولئن كانت « رسالة الطير » لابن سينا تنتهى بعبارة توحى بالثقة والطمأنينة تقول : « وهوذا : نحن فى الطريق ، مع الرسول » ، فإن « قصة الغربة الغربية » تنتهى بعبارات فيها شىء من التشاؤم ، إذ تدفعها ضرورة العود موقتا إلى الأسر الغربى فى مدينة القيروان ، وإن كان يخفف هذه النغمة التشاؤمية وعد مزدوج يُقدم إلى السالك بامكانية أن يجىء مرة أخرى إلى جبل سيناء ، متى شاء ، وأن يقيم فيه ، وبلا عودة ، إلى الأبد . يقول : « ... وشكوتُ عنده (أى المَلك) من حبس قيروان . قال لى « نِعِمًا ! تخلّصت ، إلا أنك لابد راجع إلى الحبس الغربى ، وأن القيد بعد ما خلعته تامًا » ، فلما سمعتُ كلامه ، طار عقلى وتأوهت صارخًا صراخ المشرف على الهلاك ، وتضرعت إليه . فقال « أما العود فضرورى الآن ، ولكنى أبشرك بشيئين : أحدهما أنك إذا رجعت إلى الحبس ، يمكنك المجىء إلينا والصعود إلى جنتنا هنًا متى ما شئت . والثانى أنك تتخلص فى الأخير إلى جنابنا تاركًا البلاد الغربية بأسرها مطلقًا »(٣٨) .

ولكن بعد هذه العبارات تجىء العبارة الأهم بالنسبة إلى موضوعنا ، وهى تلك التى يقول فيها السهروردى بصراحة : « أنا فى هذه القصة » ، مما يدل على أنها رواية الأنا . فيها الراوى والمروى عليه واحد ونفس الشخص ، وفيها البطل هو أنىٰ الأنا : موضوع الذات وذات الموضوع ، وهو ما يريد الأنا محاكاته وتكراره فى نفسه على نحو واقعى حقيقى . وهذا يعنى بعبارة أخرى أن هذه القصة السهروردية ، مثلها مثل قصص ابن سينا الصوفية ، ليست « أسطورة » أو ذات « طابع أسطورى » ، تستلزم ، حتى تُفهم ، تأويلها تأويلاً عقليًا يستبعد طابعها الأسطورى ، ويردها إلى معناها الباطن الذى هو فى هذه الحالة مجرد مذهب نظرى ، وهى أيضًا ليست « تاريخًا » بالمعنى المألوف لنا ، أى رواية أحداث خارجية تقع لآخرين فى مكان وزمان محددين ، وإنما هى ما يدل عليه اللفظ العربى : « حكاية » بما ينطوى عليه فى آن واحد من معنييْ : الحكىْ أو التاريخ الباطن والمحاكاة أو التكرار . فهى مَحكىَ صوفى ، إن جاز التعبير ، حيث الأنا المحاكى

والموضوع المحكى عليه ، والبطل أو الأنا الآخر الذى يُحاكى ليست كلها إلا شيئًا واحدًا ونفس الشىء .

وما دامت القصة الصوفية هى بهذا المعنى ، أى حدث حى يقع للنفس وفى داخل النفس ، فإنها فى حقيقتها خبرة وجودية يكابدها صاحبها ويعانيها إلى الحد الذى تصير معه تعبيرًا عما يسمى فى التصوف باسم « حق اليقين » ، وهو أعلى مستوى من مستويات اليقين الثلاثة . فإذا كان المستوى الأول ، وهو المعروف باسم « علم اليقين » ، مجرد يقين نظرى ، كأن يقول إنسان لإنسان آخر أن ثمة نارًا وما هى النار (أى معرفة للنار بالوصف على حد تعبير برتراند رسل) ، وإذا كان المستوى الثانى ، وهو المسمى باسم « عين اليقين » ، قائمًا على الرؤية البصرية ، كأن يرى الإنسان النار بعينيه وأن يدرك شخصيًا ما هى النار (أى معرفة لها بالاتصال المباشر على حد تعبير رسل أيضًا) ، فإن المستوى الثالث ، وهو « حق اليقين » ، عبارة عن يقين معاش واقعيًا ومتحقق على نحو شخصى وعرفانى ، كأن يكون الإنسان هو نفسه نارًا أو أن يكون محترقًا بالنار . وهذا هو المعنى الباطنى الحق لعبارة السهروردى : « أنا فى هذه القصة » ، أى « أنا (أكون) هذه القصة » وبطلها .

وتلك فى الحقيقة تجربة وجودية حية أو مغامرة إنسانية خصبة ، قوامها معرفة النفس نفسها ، وذلك بانقسامها إلى ذات عارفة وموضوع معروف فى وقت واحد ، تحقيقًا لما جاء فى صدر القول المنسوب إلى النبى (ص) : « من عرف نفسه فقد عرف ربه » . فالمقصود بمن هنا هو الأنا العارف وبنفسه أناه الآخر المعروف ، أى المَلَك وقرين الأنا السماوى . هذا الأنا الآخر هو للأنا بمثابة الأصل للصورة ، أو الأنموذج الخالد للصوفى السالك ، يكشف له عن محله الأرفع فى السماء الذى منه هبط وعنه اغترب فى هذا العالم الأرضى . ولكى يعود السالك إلى أصله ويتحد من جديد مع المَلَك ، أى مع نفسه الحقيقية الأصلية ، يتعين عليه معرفة هذه النفس ، وفقًا للمراحل المختلفة التى وصفها السهروردى فى قصته : ابتداءًا من غربته وأسره فى العالم الغربى ، مرورًا بعين الحياة ، وانتهاءًا بمواجهته للمَلَك وحواره معه فوق جبل سيناء ، حيث يعلن له هذا الأخير أنه كابنه ، مثلما هو نفسه ابن المَلَك الذى يسبقه ، « وما أنا – هكذا يقول – بالاضافة إليه إلا مثلك بالاضافة إلىّ » . ولما كان المَلَك هو للسالك قرينه أو معكوسه السماوى ، فإنه إنما يمثل وجوده المتمم له ، أى وجوده التام الكامل . ولذلك ، فإننا نرى فى التصوف الاشراقى والعرفانى عمومًا اصطلاحات كثيرة تدل على المَلَك بهذا المعنى ، وتكاد تترادف

مع بعضها البعض ، منها : « الإنسان الحقيقى » و « الإنسان الكامل » و « شخص من نور » و « الطباع التام » و« رب النوع الإنسانى » .

إن العلاقة بين السالك طريق التصوف العرفانى وبين المَلَك هى علاقة تنام وتكامل بين طرفيها ، حيث لا ينفصل أحدهما عن الآخر أبدًا ، مما يحقق تلك الوحدة – ثنائية الطرفين التى تقوم على ما بينهما من تبادل فى الصفات . فالعارف – السالك الذى يسأل المَلَك ويخاطبه هو نفسه ، أو على الأدق نفسه هو ، هى موضوع السؤال والخطاب ، وهى أيضًا وبدورها تسأله وتخاطبه باعتبار أنها ملَكةَ الشخصى . فالسائل والمسئول ، المخاطِب والمخاطَب ، الداعى والمدعو هما واحد ونفس الشخص . وقد استخدم السهروردى فى رسالته « أصوات أجنحة جبريل » رمز الجناحين الاثنين لمَلَك واحد ونفس المَلَك ، هو جبريل ، كيما يبين هذه الوحدة – ثنائية الطرفين ، حيث يشير كل طرف إلى الطرف الآخر ، ويدل عليه بالتبادل . وهذا هو ما نراه عند هرمس حين يدعو طباعه التام بقوله : « أنا أنت وأنت أنا » ، وهو نفس ما يقوله السهروردى عن طباعه التام بوصفه « أباه » و « ابنه » معًا ، « والده » و « مولوده » فى وقت واحد .

وتتمثل علاقة الطباع التام بالمَلَك – الأنموذج الأصلى أو رب النوع الإنسانى فى أن الطباع التام هو ذاته المَلَك ، من حيث هو جناح المَلَك الأيمن المنير . وأما الأنا الذى هبط إلى الأرض ، والذى يعرف « نفسه » من حيث هى ملكه الشخصى ، فهو أيضًا هذا المَلَك ، من حيث هو جناح المَلَك – الأصلى الأيسر الذى تغشوه الظلمة . ومع محاولة « الأنا » معرفة « نفسه » ، يبدأ الظلام فى الانحسار عن « الجناح الأيسر » . ولكن ، مثلما يكون فى فعل المعرفة « أنا » يعرف « نفسه » كأنا آخر ، يكون فى دعوة السالك إلى المَلَك اثنينية : « أنا أنت وأنت أنا » ، مما يعنى أن ثمة طرفين أو زوجين اثنين لابد من وجودهما معًا لكى يُصنع شيء « واحد » . والرضا الذى ينشأ عن تلك الوحدة – ثنائية الطرفين ، والتى تتحقق من جديد وتُستعاد ثانيةً ، يدل على وجود الاختلاف وعدم الاختلاط بينهما ، بحيث لا يضيع أو يذوب طرف فى الطرف الآخر . فما دام الاثنان لا يصنعان إلا واحدًا ، فإن الاثنين لازمان بالضرورة ، حتى لا يكون إلا ثمة واحدة . ومثلما يفيد اللفظ اليونانى Prosôpon معنى الشخص ، والوجه ، والحضور ، أى ما به يطالع أو يواجه إنسان إنسانًا آخر . فكذلك الأمر بالنسبة إلى اللفظ العربى « وجه » ، إذ يتضمن معنى « الحضور » فى مواجهة آخر[٣٩] . والحق أن نزعة الاشراق فى التصوف الاسلامى هى فى جوهرها نزعة روحية تأخذ بهذا الحضور ، كما هو الحال

فى التصوف الشيعى الذى يقول بروحانية الوجه ، أى وجه الامام المعصوم من حيث هو الله الذى يظهر ويتجلى للإنسان . فالامام ، بعبارة أخرى أدق وعلى نحو ما ذكرنا من قبل ، هو وجه الله عند الإنسان ، وهو وجه الإنسان عند الله فى آن معًا . ولعل هذا هو ما يميز هذا الضرب من التصوف عن تلك الشطحات التى تشى بتضخم الأنا وحدية والوحيدة ، كقول الحلاج : « أنا الحق » . وهذا هو أيضًا ما يرمز إليه ذلك التبادل الذى يقوم بين الوالد – المولود ، أو بين من يلد ومن يولد ، حتى ليبدو الإنسان وكأنه يلد من يلده ، وذلك على نحو ما نجد عند الشيعة ، حين يصفون – توقيرًا وتبجيلاً – السيدة فاطمة الزهراء ابنة الرسول (ص) بأنها « أم أبيها » .

إن الأنا الأرضى عندما « يواجه » طباعه التام ، أى المَلَك الشخصى الخاص به ، فإنه إنما « يرى » وجوده الكلى التام ، أى اكتماله . وبالتالى ، لا مجال هناك لاثارة مثل هذا السؤال المنطقى : هل هو الطباع التام ؟ ، أم هو المَلَك جبريل ؟ ، ذلك لأن الأنا الأرضى وقرينه السماوى أو طباعه التام يؤلفان معًا زوجًا واحدًا ، هو صورة ، أو أيقونة ، المَلَك ، مثلما يكون المَلَك هو صورة ، أو أيقونة ، هذا الزوج الواحد . وإذا كانت حقيقة الحب لا تُرى إلا فى وحدة المحب والمحبوب ، فكذلك الأمر بالنسبة إلى مَلَك الطبيعة الإنسانية ، فهو لا يصبح مرئيًا فى تكامله إلا فى تلك الوحدة التى تتحقق من جديد بين الإنسان وملكه . وعلى هذا « فالجناحان الاثنان » ينعكسان من أحدهما إلى الآخر توهج نور واحد ونفس النور ، مع اختلاف درجة التوهج . فبينما هى قوية فى الجناح الأيمن ، فهى خافتة تغشوها الظلمة فى الجناح الأيسر .

خلاصة القول أن الوجود الواقعى ، أو الأرضى ، للنفس ليس وجودًا وحيدًا وحدانيًا ، وإنما هو عبارة عن طرف ثان فى وجود كلى ثنائى ، يكون فيه قرينها السماوى بمثابة الطرف الأول . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن ثمة ازدواجًا دائمًا يكمن فى بنية هذا الوجود الكلى الأولى . كما يدل على أن النفس بعد أن تهبط وتتجسد على سطح الأرض ، تمتلك قرينًا أو توأمًا سماويًا ، هو المَلَك الذى يهديها فى سفرها اليه ، حتى تتم المواجهة بينهما ، وتتحقق بالتالى الوحدة – ثنائية الطرفين ، حيث لا يختلط ولا يمتزج أىٌّ منهما فى الآخر .

تلك هى أنطولوجيا النفس كما تضمنها حكايات السهروردى الصوفية وكذلك حكايات ابن سينا والعطار . وإذا كان فى استطاعتنا التماس بعض موضوعاتها الرئيسية عند متصوفة ألمان من أمثال اكهارت وبوهمه وشعراء رومانسيين مثل نوفاليس ، فإن

مصادرها العديدة ، والتي لا ينبغي أن تُغفل ، يمكن التماسها في الأناجيل الغنوصية (العرفانية) ، وفي تعاليم أهل العرفان ذات الطابع الايراني القديم (كالمانوية ، المزدية ... إلخ) ، وفي الكيمياء أو السيمياء الصوفية (زوزيما) .

أما الأناجيل الغنوصية فهي عبارة عن كتب منسوبة إلى رُسل وأُناس لم يكتبوها أصلاً ، ولم تدخل ضمن الكتاب المقدس على الاطلاق . ولما كانت تحتوي على معارف سرية خفية ، وُصفت بأنها « أبوكريفية » . (ولفظ « أبوكريفا » لفظ يوناني معناه « مخفي » أو مخبأ » أو « سري » . وقد ورد في سفر دانيال في الترجمة السبعينية ، وهي ترجمة يونانية للعهد القديم (١١ : ٤٣) للتعبير عن الكنوز المخفية . كما ورد في العهد الجديد بنفس المعنى ، وذلك في الأسفار التالية : مرقس (: ٢٢) ، ولوقا (٨ : ١٧) ، وقولوسي (٢ : ٣)) . ويمكن أن ندرك معنى الخفاء والسرية في ذلك الوصف ، لأن الكتب تشتمل على حقائق عميقة غامضة لا يفهمها أو يدرك كنهها إلا قلة من الخاصة ، ولذلك بقيت « مخفية » عن العامة ، ولأن البعض منها رُؤيوى » الطابع Apocalyptic تحدّث عن أمور مستقبلة كانت بطبيعتها مخفية » . لكن الذي يعنينا هنا ، من بين هذه الكتب الأبوكريفية الغنوصية ، كتاب « الانجيل كما رواه توما » وكتاب « أعمال توما » . ففيهما يتناول مؤلفوهما من الغنوصيين المسيحيين ، (اذ من المؤكد أن توما الرسول لم يكتبهما) ، موضوع المواجهة أو اللقاء بين العارف والمَلَك(٤١) .

يتكلم الكتاب الأول : « الانجيل كما رواه توما » ، في بعض المواضع (٨٤) ، عما سوف نراه من صور ، كانت موجودة قبل أن نوجد ، خالدة لا تفنى ، وكذلك لا تظهر ، وذلك في سياق التفرقة بين نوعين من التجربة ، تجربة حالية ، أي تتم في الحاضر ، لا تهتم إلا بالشبه » أو المظهر الخارجي ، والذي يراه المرء ويعرفه حين ينظر في المرآة . وتجربة أخروية ، تحدث في المستقبل بعد الموت post mortem، حيث يرى المرء فيها الصورة الحقيقية ، أي الأيقونة بالمعنى الدقيق للكلمة ، والتي توصف بأنها سابقة على الوجود ، وخالدة ، ولا تظهر . تنتمي هذه الصورة إلى العالم المعقول السماوي ، أو« عالم الملكوت » بحسب تعبير متصوفتنا الاسلاميين . وهي صورة « يتجلى فيها نور الآب » . إنها انسان النور l'homme de lumiere » ، وهو تعبير يعادل حرفيًا ما يُطلق عليه في التصوف الأشراقي اسم : « شخص نوراني » ، أو « شخص من نور » . والحق أن كل ما يتسمى بالصورة أو الأيقونة في كتاب « الانجيل كما رواه توما » يناظر – باختصار – فكرة « المَلَك » عند الغنوصيين (العرفانيين) ، سواء في اليهودية ، أو المسيحية ،

أو الاسلام . فصور أهل العرفان أو أيقوناتهم هى ملائكتهم ، وملائكتهم هى صورهم أو أيقوناتهم ، أى « تلك الموجودات ، أو الحقائق ، التى على صورتها كان خلقنا ووجودنا فى هذا العالم الأرضى » . وذلك أيضًا ما يتفق مع فكرة « عالم الخيال أو المثال » عند متصوفة الاسلام . « فالمثال » فى نظرهم هو الصورة التى تُحاكِى والنموذج الذى يُحاكَى فى آن واحد . على أن العارف – السالك حين يواجه فى نهاية سفره الروحى المَلَك الذى هو قرينه السماوى ، وأناه الآخر ، فانه انما يواجه موجودًا أكثر واقعية (بالمعنى الأفلاطونى لكلمة : الواقعية) ، أى أقوى فى درجة الوجود الحقيقى من كل ما يظهر فى حياتنا الفعلية الحالية من موجودات واقعية (بالمعنى المألوف للواقعية) . وذلك على نحو ما قد حدث للسهروردى فى مواجهته للمَلَك فوق جبل سيناء الصوفى ، وان كانت مواجهة تتم – بالنسبة إلى الصوفى – انطلاقًا من هذه الحياة ، حتى تكون استباقًا لما سوف يحدث فى المستقبل بعد الموت .

أما كتاب « أعمال توما » فقد اشتمل ، فى الفصول : من ١٠٨ إلى ١١٣ ، على حكاية رمزية ، كانت تُعرف أحيانًا باسم « أغنية اللؤلؤة » وأحيانًا أخرى باسم « ترنيمة النفس » . وهى تدور حول أمير شرقى شاب ، أيقظته رسالة سماوية من غفلته التى كانت تغلب عليه فى حياته الأرضية . فلما عثر على اللؤلؤة ، شاهد فجأة ، وهو فى طريق عودته إلى مملكة أبيه ، رداءًا عجيبا ، يشع بالنور ، كان يحمله اليه اثنان من حفظة النفائس والكنوز ، وقد صُنع له كبديل عن أصله الذى اغترب عنه ، حين هبط من مملكة السماء إلى عالم الأرض . هذا الرداء هو شَبَهُه الدقيق التام ، هو مرآته ، « مرآة تردّ اليه صورة عن نفسه أمينة باطلاق » . ان الرداء كله داخلٌ فيه ، وهو يرى نفسه كله داخلاً فى هذا اللباس . وهما معًا اثنان ، متميزان ومختلفان الواحد عن الآخر ، ومع ذلك فانهما لا يصنعان الواحد مع الآخر إلا واحدًا . (وهذا يذكرنا برمزية الجناحين الاثنين لمَلَك واحد ونفس المَلَك عند السرووردى) . وأخيرًا ،فان الرداء ليس شيئًا ساكنًا ، وانما هو – كما تبين القصة – شيء « حى » ، يتحرك مع – وبواسطة – « حركات العارف » . والاثنان : الأمير والرداء ، يتقابلان الواحد ازاء الآخر ، حتى يتلامسان ، ثم يدخلان الواحد فى الآخر . فالرداء يمتد على الأمير ، والأمير ينطوى كله فى الرداء ويصعد إلى « باب » قصر « ملك الملوك » . (وثمة هنا أيضًا وحدة فى الاثنينية ، واثنينية فى الوحدة . « فالاثنان » يبقيان مُسلّمًا بهما من جانب « الاثنين » اللذين لا يصنعان الا واحدًا) .

واذا ما انتقلنا الآن إلى المصادر العرفانية أو الغنوصية الأخرى فى الفكر الايرانى القديم وصناعة الكيمياء ، وهى المصادر التى لا غنى عنها – إلى جانب الغنوصية المسيحية – لفهم ما تتضمنه حكايات الصوفية المسلمين من موضوعات تتعلق بتجربة المواجهة بين العارف والمَلَك ، قرينه السماوى ، أو بين الأنا والأنا الآخر ، الناشئة أصلاً وأساسًا من فعل التمرأى فى التجربة الانسانية ، فمن الممكن ايجازها ، أى المصادر العرفانية تلك ، فيما يأتى :

أوردت احدى الباحثات فى كتاب لها عن « الصابئة فى العراق وايران » حكاية خرافية من التراث الايرانى القديم ، تبين هرمز شاه وهو يشاهد الطائر سيمرغ . فالحكاية تقول : « كان نبع الماء صافيًا صفاء كتلة من الزجاج ، وكان الماء يندفع فى الهواء إلى أعلى ، وكان أبيضًا ونقيًا ، ثم يأخذ يتفرع وكأنه شجرة . كان هرمز جالسًا أمام الطائر ، فرآه يتأمل فى النبع بامعان ، فوجّه هو أيضًا نظره إلى النبع ، عندئذ رأى فى الماء شيئًا كان شبيهًا بموجود من نور ... »[٤٢] . وكنا قدر رأينا كيف كان طائر السيمرغ عند فريد الدين العطار يمثل سرّ الألوهية باعتبارها مرآة . وقبل ذلك رأينا مرآة زوزيما (القرن الثالث الميلادى) المصنوعة من الالكتروم ، حيث كانت تُستخدم فى طقوس العبادات عند بعض النحل الدينية الغنوصية ، فالنفس حين تشاهد نفسها فى هذه المرآة ، فانها ترى ما يشينها ، فتتخلص منه وتتخلى عنه ، وحين تتطهر وتصفو ، فانها تحاكى الروح – القدس وتتخذ منه أنموذجًا لها . فماذا تكون هذه المرآة ، ان لم تكن هى الروح الالهى ؟ . بل ان الأمر ليصل بها إلى حد أن تجعل النفس الناظرة فيها تتحول ، فتصير هى نفسها الروح القدس الالهى . (أنظر نص زوزيما الذى سبق أن أشرنا اليه فى ص ٥٣) .

هذا التحول النفسى ، أو تحول النفس ، الذى يؤدى إلى ما يشبه الاتحاد الصوفى بين الانسان ونفسه من ناحية ، وبينه وبين الله من ناحية أخرى ، كان الهدف من تلك الكيمياء الصوفية التى امتزجت بالعرفان والممارسات السحرية . ولقد كان زوزيما ، بمرآته السحرية المصنوعة من الالكتروم ، وكذلك كلامه عن حجر الفلاسفة أو الكبريت الأحمر الذى « ليس بحجر (مادى) ، ولا أحد يقدر على تقديمه سوى الله سبحانه » – كان مصدر إلهام للمشتغلين بصناعة الكيمياء والمتصوفة الأشراقيين على حد سواء . فلو أخذنا الكيميائى الايرانى جلداكى (القرن الرابع عشر) مثلاً على هذا الاستلهام ، وهذا الجمع بين الكيمياء والتصوف ، لوجدناه يتكلم فى الفصل الأخير من مخطوط « نتائج الفِكَرَ »[٤٣] ، وأثناء

عرضه رؤيا زوزيما الخاصة بالكاهن ايون ، عن هرمس والطباع التام (أو « الطبيعة الكريمة ») باعتبارهما شخصيتين رئيسيتين فى عملية الخلق الكيميائى ،وذلك فى مقابل من أسماهم « بالجاهليين » ، وهم أشباه – الكيميائيين الذين لا يتعاملون الا مع الأجسام المادية وحدها ، حتى ليعجز خيالهم عن ادراك كل ما له وجود رمزى أو خيالى . ولما كان جلداقى يعتقد أن غاية الكيمياء الصوفية هى احداث تحول نفسى ، فان هذا التحول يمكن ادراكه واختباره فيما يقوم ين هرمس والطباع التام (الطبيعة الكريمة) من اتحاد أو تزاوج صوفى (يقابله فى الكيمياء وعلى نحو منظور تفاعل الكبريت الأحمر والكبريت الأبيض)، يؤدى إلى ظهور شخص آخر واحد منهما معًا ، أسماه جلداقى « الولد الجديد » .

والواقع أن صورة « الولد » أو « الابن » كانت تمثل عند هؤلاء الكيميائيين – المتصوفة ، وفى آن معًا ، « وحدة » الموجود الجديد و « ثنائية » القطبين اللذين يدخلان فى بنية وجوده . كما أن هذا الشخص يُعدّ علامة على تلك المعيّة المثالية التى تقوم ين طرفين أو حدين متضادين :الحد الأول الأصلى « و » (واو المعيّة) الحد الأخير النهائى ، الوجود السابق « و » الوجود اللاحق ، ما قبل « و » ما ليس بعد . وذلك هو ما نراه متطورًا عند السهروردى فى رمزية الجناحين « الاثنين » لمَلَك « واحد » ونفس المَلَك الذى هو جبريل ، وكذلك فى تسبيحه ودعائه الموجّه إلى الطباع التام بوصفه « الوالد – المولود » له .مثلما هو الحال فى علاقة المُحب – المحبوب التبادلية ، فالمحبوب وان كان هو الطرف « السلبى » أو « السالب » فى هذه العلاقة ، فانه باستثارته الحب فى نفس المحب ، يصير ، وفى نفس الوقت ، هو الطرف « الفعال » أو « الايجابى » ، اذ يولد فيه كمحبوب (المولود) حين يلده كمحب له (الوالد) .وكذلك الأمر بالنسبة إلى المحب فى علاقته بالمحبوب . وهنا يكمن سر الطباع التام عند المتصوفة الاشراقيين وأصحاب الكيمياء الصوفية . ففى نظرهم أن للعارف فى هذا العالم مَلَكيْن « اثنين » حارسيْن (هما بمثابة « الجذر » و « الفرع » من شجرة واحدة) : المَلَك الذى هو أمه أو أبوه السماوى ، وهو موجود وجودًا سابقًا على مجيئه إلى هذا العالم والمَلَك الذى هو ابنه أو ولده ، أى نفسه فى المستقبل ، مولودةً بحسب طباعه التام « من أجل – ما بعد » هذا العالم . فالعارف عندما يصبح كله هذا « الولد » (مثلما يصير الهدهد سيمرغًا) ، فإن نفسه « فى هذا العالم » ترجع إلى « عالمها » راضية مرضية .

اننا لم نتناول فكرة الطباع التام عند السهروردى إلا من حيث علاقتها بفكرة الصورة أو المرآة ، فالطباع التام هو للصوفى مَلَكه الشخصى أو قرينه السماوى الذى يرتبط

ارتباطًا وثيقًا بالمَلَك الأصلى الذى يواجهه ويلقاه فوق جبل سيناء ، فكلاهما « أب » للصوفى ، وكذلك من حيث تضمنها ، أى فكرة الطباع التام ، فى الفكر الايرانى القديم الذى كان متصوفة الاشراق عامة والسهروردى خاصة يحاولون ابتعاثه فى حكاياتهم الصوفية . وسبيلنا الآن أن نشير ، باقتضاب ومن نفس المنظور ، إلى العرفان فى المانوية والمزدية حتى تكتمل عناصر الصورة :

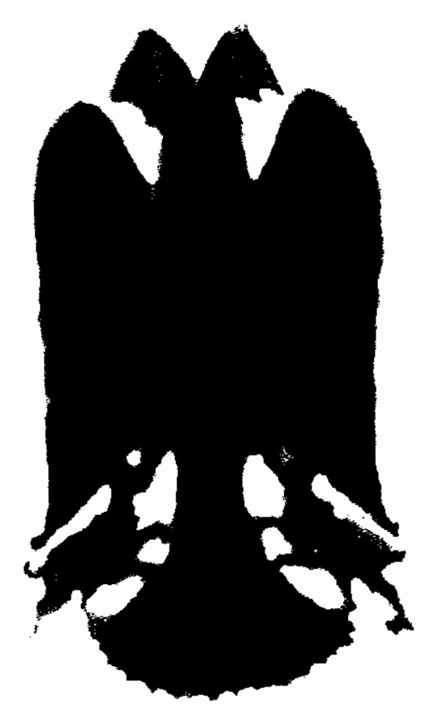
فالمانوية فى ايران القديمة كانت تقول بفكرة القرين السماوى ، وذلك فى اطار فكرة أعم هى الخلاص ، خلاص النفس . فوفقًا لما قاله ابن النديم فى « الفهرست » : « كان مانى يتكلم على صغر سنه بكلام الحكمة . فلما تمّ له اثنتا عشرة سنة أتاه الوحى – على قوله – من مَلِك (التشكيل من عندنا) جنان النور وهو الله تعالى عما يقوله . وكان المَلَك الذى جاءه بالوحى يسمى التوم (أى التوأم) ، وهو بالنبطية ، ومعناه القرين ، فقال له : اعتزل ... فلما تمّ له أربع وعشرون سنة أتاه التوم فقال له : قد حان لك أن تخرج فتُنادى بأمرك ... » . ثم خاطبه قائلاً : « عليك السلام ، مانى ، منى « و » من الرب الذى أرسلنى اليك ... »[٤٤] . وكان مانى يقول فى أخريات أيامه : « أنا أشاهد قرينى بعيونى التى من نور » . وكان وهو يمجّد مغادرة النفس للوجود الأرضى ، يذكر « قرينك الذى لايزلّ ولا يضلّ أبدا » . فثمة اذن لكل نفس قرينها السماوى ، فاذا ما ماتت فى هذا العالم الأرضى ، هداها نحو جنان النور ، حيث المَلِك الذى هو الله تعالى . وهنا يتعين علينا أن نتذكر دائمًا هذا التسلسل أو التراتب بين الملائكة الذى تبدأ أولى خلقاته بالمَلَك الشخصى أو القرين السماوى للصوفى مرورًا بالمَلَك الأصلى ، رب النوع الانسانى ، ووصولاً إلى المَلِك الأعظم الذى لا فوق فوقه . وهذا هو ما جاء فى قصة « الغربة الغربية » للسهروردى ، حين كشف المَلَك للصوفى – السالك على جبل طور سيناء أن هناك فوق جبل طور سينين ، وهو أعلى وأسمى من الجبل الأول ، مَلَكا آخر ، « وما أنا – هكذا يقول – بالاضافة إليه إلا مثلك بالاضافة إلىّ .. حتى ينتهى النسب إلى المَلِك الذى هو الجدّ الأعظم الذى لا جدّ له ولا أب » .

وأما المزدية فتقول بما يسمى « فروهار » ، وهى كلمة فارسية معناه الموجودات السماوية ، أو النماذج الأصلية لكل مخلوق ، التى تنتمى إلى عالم النور : عالم أهرمزد (إله الخير فى العقيدة المزدية) ، كما أن وجودها فى العالم الروحى اللطيف سابق على وجود العالم الظاهر المحسوس . والعلاقة بين الموجود السماوى والنفس فى المزدية هى كالعلاقة بين القرين السماوى والأنا الأرضى ، أو بين الطباع التام والأنا المغترب فى

الهرمسية والمانوية ، وإن كانت المزدية تتميز عنهما بقولها إن هذه الموجودات قد قبلت الهبوط إلى الأرض ، والاغتراب طواعية واختيارًا عن عالم النور ، من أجل أن تساعد أهرمزد فى صراعه ضد أخيه التوأم أهريمان (إله الشر والقوى الشيطانية المدمرة فى العقيدة المزدية) .

وهناك ايضًا فى المزدية ما يعادل القرين السماوى ، أو الطباع التام ، أو رب النوع ، وهو ما يُطلق عليه اسم « ديانا » Daènâ لتى تدل ، فى وقت واحد ، على « الدين » و أنيّ الموجود النورانى ، الذى يوجد وجودًا سابقًا على وجود أناه الأرضى . (ولقد كان بعض المتصوفة الإسلاميين ، مثل ابن عربى ومتصوفة الشيعة ، يفسرون « دين » شيء من الأشياء على أنه وجه هذا الشيء الذى لا يهلك وذلك من خلال تفسيرهم لآية : ﴿كل شيء هالك إلا وجهه﴾ ، (أنظر ص ٥٧) .

وقد جاء فى كتابات المزدية وصف للمواجهة التى تتم فى الحياة الآخرة بين العارف والمَلَك ديانا . ففى اليوم الثالث الذى يلى خلاص النفس من سجن الجسد ، يرى العارف وهو على أبواب جنان النور صورة لامعة تتجه إليه ، حيث يتعرف فيها على فتاة شابة أكثر جمالاً من كل جمال كان قد رآه فى العالم الأرضى . وحين سألها مندهشًا مبهورًا : « من أنت ؟ » أجابت : « أنا ديانا الخاصة بك .. (دينك وأنيك) ، أى ما قد صنعت أفكارك ، وأقوالك ، وأفعالك . فأنا محبوبة ، لكنك أنت الذى جعلتنى محبوبة أكثر . وأنا جميلة ، لكنك أنت الذى جعلتنى جميلة أكثر » .. ولا شك أن هذا الحوار يناظر تمامًا ذلك الذى دار بين هرمس وبين صورة منيرة كانت تكشف له عن معارف سامية ، فلما سألها : « من أنت ؟ » ، سمع الجواب : « أنا طباعك التام » . وكذلك الأمر بالنسبة إلى السهروردى فى علاقته بطباعه التام ، فهو يعرف أن طباعه التام موجود وجودًا سابقًا على وجوده ، طالما أنه ، أى الطباع التام ، هو الذى يلده فى العالم الروحى ، لكنه يعرف أيضًا أنه فى نفس الوقت مولود له ، فهو بالنسبة إليه وفى آن واحد « الوالد » و المولود » . مثلما هو حال « ديانا » ، فإن وجودها كان يسبق وجود المؤمن بها ، مادام هو الذى اختارها (كدينه وأنّيه) ، قبل أن يجئ إلى هذا العالم ، لكنها فى نفس الوقت قد صُنعت أيضًا من أفكاره ، واقواله ، وأفعاله . فثمة إذن نمو متبادل بينهما ومتآن ، كما حدث للرداء الذى يشع بالنور فى قصة « أغنية اللؤلؤ » من كتاب « أعمال توما » . وإذا كان ذلك كله عبارة عن تنويعات على موضوع واحد هو مواجهة المَلَك ، ففى استطاعتنا القول بأن المواجهة مع ديانا لا تختلف عن المواجهة مع الصورة الحقيقية أو الأيقونة ،



(٧٤) المَلَك ديانا

على نحو ما نجدها في كتاب « الانجيل كما رواه توما » ، وفي خصوصية (عرفان) الصابئة ، وفي أخرويات (اسكاتولوجيا) العرفان المانوي على وجه الخصوص[٤٥] .

فالمانوية كانت تقول بصورة من نور ، هي ذلك المَلَك الذي يجئ لمواجهة النفس بعد موت الإنسان المؤمن ، أو هي ذلك المَلَك الذي يوصف في كتاب « الفهرست » لابن النديم بأنه « إله نيّر » يرسله « الإنسان القديم » إلى النفس في « صورة الحكيم الهادى » ، مصحوبًا « بثلاثة آلهة » ، و يأتى معهم البكر (الفتاة الشابة) الشبيهة بنسمة (نفس) ذلك الإنسان الصدّيق (المؤمن) » ، وذلك من أجل أن يعملوا جميعهم على انقاذ نفسه مما يتهددها من شياطين . وهذا هو نص ابن النديم كاملاً : « قال مانى إذا حضرت وفاة الصدّيق أرسل إليه الإنسان القديم إلها نيّرًا بصورة الحكيم الهادى ، ومعه ثلاثة آلهة ، ومعهم ـ اللباس والعصابة والتاج وإكليل النور ، ويأتى معهم البكر الشبيهة بنسمة ذلك الصدّيق ، ويظهر له شيطان الحرص والشهوة والشياطين . فإذا رآهم الصدّيق استغاث بالآلهة التى على صورة الحكيم والآلهة الثلاثة فيقربون منه ، فإذا رأتهم الشياطين ولّت

هاربة ، وأخذوا ذلك الصدّيق وألبسوه التاج والإكليل واللباس .. وعرجوا به فى عامود السبح إلى فلك القمر وإلى الإنسان القديم .. وإلى أم الأحياء .. إلى ما كان عليه أولاً فى جنان النور ، ثم يبقى ذلك الجسد ملقًا ، فتجتذب منه الشمس والقمر والآلهة النيرّون القوى التى هى الماء والنار والنسيم ، فيرتفع إلى الشمس ويصير إلهًا ، ويقذف باقى جسده التى هى ظلمة كله إلى جهنم »(٤٦) .

والجدير بالملاحظة أن من يسمى هنا « بالحكيم الهادى » هو نفسه ذلك الشخص الذى نلقاه - وبنفس التسمية - فى بداية « قصة الغربة الغربية » ، كما أنه هو نفسه ذلك المَلَك الذى يظهر فى نهايتها فوق جبل سيناء . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نلاحظ أن الصورة التى من نور عند المانوية تزدوج فى نص ابن النديم فتصير « صورة الحكيم الهادى » و صورة البكر الشبيهة بالنفس » .

على أن فكرتىْ : الهادى والصورة تجتمعان معًا فى المزدية فى « شخص » المَلَك « ديانا » ، على أساس أنها مَلَك نورانى أو قرين سماوى يدخل فى حوار - قائم على الحوار - مع نفسه الأرضية ، حتى يخلصها مما هى فيه من أسر واغتراب . ومن خلال علاقة الازدواج ، أو التزاوج بينهما (أى ما بين نفس العارف الأرضية وقرينها السماوى) تتحقق الوحدة - ثنائية الطرفين التى تكلمنا عنها من قبل . وهى وحدة تُجسِّدها أصدق تجسيد علاقة المحب - المحبوب ، وكذلك علاقة الوالد - المولود ، حيث يكون بين كل طرف والطرف الآخر تبادل فى الأدوار ، فيصبح المحب محبوبًا والمحبوب محبًا ، الوالد مولودًا والمولود والدًا . فالوحدة التى تحققها هذه العلاقة هى فى جوهرها ثنائية ، والثنائية فى حقيقتها وحدة ، بلا تمازج بين طرفيها أو اختلاط (وهما هنا شخصان أو زوج واحد من اثنين) ، لأنه لابد أن يكون هناك اثنان ، حتى لا يكون هناك إلا واحد .

ولا يجوز بطبيعة الحال ، ومن الناحية المنهجية على الأقل ، تخليص أقوال هؤلاء المتصوفة العرفانيين مما تزخر به من تناقضات منطقية ، ذلك لأن التناقضات لا تكون ولاتظهر إلا بين مفاهيم العقل وتصوراته ، وداخل ما يسمى بالمذهب النظرى . أما ما فوق هذا المستوى من حقائق ، أو وقائع معاشة ، فلا سبيل إلى التعبير عنه إلا من خلال الصور المجازية والأمثولات الرمزية .

ولو اردنا تلخيصًا - من ناحية الموضوع - لكل ما سبق ، لقلنا : إن الذى يؤلف وجود العارف ، بل ومغامرته الإنسانية ، إنما تلك التجربة المعاشة التى تتمثل اساساً فى معرفته ذاته . فهو يكتشف هذه الذات بوصفها أنا آخر ، أى قرينًا سماويًا ، يُكمِّل معكوسه

(الأنا) الأرضى ويُتممه ، وذلك بالخروج من ظلمات الغفلة والأسر ، والدخول فى أنوار اليقظة والوعى . فالعارف وهو يعيش تجربة التخلص من الغربة ، يتخلص فى نفس الوقت من الأنانية الوحدانية الوحيدة ، طالما أن وجوده ، من حيث بنيته الأصلية ، وجود إثنين ، وجود كل كامل متكامل ، يقهر بواسطته كل القوى الشيطانية ، وقوى الظلم الجماعية والاجتماعية التى تمتلىء بها تلك ﴿القرية الظالم أهلها﴾ « سورة النساء ، ٧٥ » .

ولا شك أننا نلحظ مما سبق أن المرآة بأفعالها وأغلاطها المختلفة كالانعكاس (بمعنَييْه) ، وازدواج الصورة وتعدادها ، ووحدتها فى تثنيتها وتكثرها وبالعكس ، وتبادل النظرات وتقاطعها بين الرائى والمرئى ، وخروج الأطياف والخيالات من على سطح المرآة .. الخ ، تَمْثُل فى خلفية هذه الحكايات الصوفية ، وليس فقط فى مضمونها (كأن يكون الطيف مَلَكا نورانيًا أو قرينا سماويًا يواجهه العارف ويتحاور معه ، حتى يتم الاتحاد بين الاثنين ، فالاثنان واحد) ، بل وأيضًا فى شكلها ، إذ لما كانت فى الأغلب الأعم رواية ذات وبناء شخصية ، كان الراوى فيها هو المروى عليه ، والمروى عليه هو الراوى .

ولعل الحكاية الهندية – الفارسية القديمة المسماة فى صياغتها العربية « حوض ماء الحياة » أن تكون استقطابًا وتتويجًا فى نفس الوقت لما أثرناه فى هذا الفصل عن الحكايات الصوفية . ورغم أننا قد أشرنا فى فصول سابقة إلى مقاطع منها متفرقة ، فسبيلنا الآن إلى تناولها مجتمعة ، وتحليلها من خلال منظورنا هنا فى هذا الفصل :

فالراوى يحكى فيها روايته الشخصية من حيث هى تاريخ باطنى ، أى تاريخ يقع للنفس وفى داخل النفس التى يتخيلها مرآة تظهر على صفحتها وقائع هذا التاريخ المعاشة ، كما يراها فى خياله مدينة أو قرية شخصية تدوم وتبقى ، فى مقابل « القرية الظالم أهلها » التى تفنى وتزول . فالحكاية إذن شأنها شأن ماذكرناه من حكايات صوفية ، خاصة « قصة الغربة الغربية » للسهروردى ، تقص علينا « تاريخ » العارف بحثًا عن ذاته ، حتى يبلغ فى نهاية سفره الروحى مرتبة المواجهة واللقاء مع أناه الآخر .

وعلى سبيل التمهيد لهذه الرواية الروحية يتعين علينا أن نقول إن فيها ربطًا بين موضوعين : موضوع « المرآة » ، وموضوع « المتاهة » . صحيح أن اللفظين لا يردان صراحة فى النص ، ولكننا نلمس دلالتيهما بقوة ووضوح لا مزيد عليهما . وهذا عندنا هو المهم . فإذا كان المتصوفة عمومًا ينظرون إلى العالم الأرضى على أنه قبر تحتبس فيه

الموجودات التى تنتمى إلى عوالم علوية أسمى ، فإن هذه النظرة – ذات الأصول الأفلاطونية – تتسع فى هذا النص وتتعقد ، حتى ليتحول القبر إلى متاهة . ومن ثم يتمثل معنى المغامرة الإنسانية فى خروج الإنسان المنتمى إلى عالم السماء من هذا العالم – القبر الذى أُرسل إليه وحلّ فيه ، كما لو أنه يخرج من متاهة . ولن يتحقق له ذلك إلا بعد أن يبلغ مركز المتاهة وقلبها ، حيث يجد هناك « عين الحياة» . (قارن ما جاء فى « قصة الغربة الغربية » من قول الراوى عن نفسه : « فتخلّصتُ من أربعة عشر تابوتًا وعشرة قبور ، عنها ينبعث ظلّ الله ، حتى يقبضنى إلى القدس « قبضًا يسيرًا » بعد أن جعل « الشمس عليه دليلا »[٤٧] . وخرجتُ من المغارات والكهوف ، حتى تقضّيتُ من الحجرات متوجهًا إلى عين الحياة . فرأيت الصخرة العظيمة على قمة جبل كالطور العظيم[٤٨] »). ولكن هذا الخروج من المتاهة ، أى مغارات العالم وكهوفه وحجراته ، فضلاً عن التوابيب والقبور ، لن يحدث إلا إذا أدرك الإنسان – السالك كيف تحضر إلى هذا العالم الفانى صور عالم الملكوت الخالدة . فهى لا تتجسد فى هذا العالم ، ولا تحلّ فيه مثلما يحلّ مثلاً اللون الأسود فى الجسم الأسود ، وإنما هى تدخل فيه على نحو ما « تدخل » الصور فى المرآة ، مما يعنى – بعبارة أخرى – أنها لا تكون « فى » المرآة ، بحيث يمكن الامساك بها ، هى تظهر فقط على صفحتها . وعلى هذا ، يكون إدراك السالك لـ ما » يشاهده فى هذا العالم ولـ « موضع » المشاهدة ، هو كإدراكه لما يشاهده ، حين ينظر فى المرآة . فالارتباط إذن وثيق بين القبر فى معناه الباطنى ، أى بوصفه متاهة ، وبين ظاهرة المرآة ، وإنه ليتحقق فى تلك المغامرة الإنسانية التى يعيشها السالك فى مجموعها باعتبارها « تجربة هداية » أساسًا وتحول نفس وولادة جديدة من بعد ، أو باصطلاحاتنا الحديث تجربة تثقف وبناء شخصية . بل إن هذا الارتباط يصل إلى الحد الذى نرى معه رمز المرآة موجودًا فى « مركز الهداية » من معنى الحياة ، وذلك عندما تتشكل الحياة ذاتها وتتحول فى المتاهة إلى دهاليز وسراديب متعرجة مُضلّلة .

وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى المعنى الذى يتضمنه ذلك الارتباط الوثيق بين موضوع المرآة وموضوع المتاهة ، فى الفكر الشرقى القديم حيث كان يُنظر إلى العالم الأرضى على أنه متاهة (أو مندالا Mandala) ، يتعين على الإنسان الذى يريد الخروج منها أن يعثر على مركزها المسمى « مرآة الحكمة »[٤٩] ، فإنا لنجده فى عصر النهضة الأوربية أيضًا ، وذلك فيما أبدعه ليوناردو دافنشى من أجهزة مرآوية عجيبة الشكل والتكوين . على أن إرهاصات كانت قد أفضت إلى هذا الارتباط بين المتاهة والمرآة ، وساعدت على ظهور

دلالته بقوة وجلاء فى عصر النهضة . ففى أسطورة يونانية قديمة ، واجه البطل ثيسيوس ثورًا على هيئة إنسان ، هو المينوطور ، القرين الوحشى للإنسان – واجهه فى قلب متاهة (كان قد دخلها لكى يلتهمه هذا الوحش كجزية بشرية ، فرضها مينوس ملك كريت على أثينا ، بعد مقتل إبنه فى طرقاتها) ، فلما صرع ثيسيوس المينوطور ، خرج من المتاهة بطلاً روحيًا لإنسانية خالصة متطهِّرة . وفى الديانات القديمة ذات الطقوس السرية ، كان المتعبِّد يواجه ، فى الغرفة المركزية من غرف المتاهة ، كاهنًا كبيرًا ، يقوم بتعليمه وتلقينه كل ما تحمله السراديب التى يمرّ بها والشخصيات التى يلتقى بها من معان رمزية ، إلى أن يتحول هذا المتعبِّد ويهتدى ، فيصير إنسانًا جديدًا .

وكذلك كان الأمر فى بعض الكنائس المسيحية فى العصور الوسطى ، إذ كانت المتاهة المرسومة على بلاطها (المسماة : موضع أورشليم القدس) تتيح لمن لا يقوى على إتمام الحج جسديًا وماديًا ، أن يحقق هذه الرحلة المقدسة فى داخل نفسه وفى خياله ، فقد كان يتتبّع فى أداء الطقوس ما هو مرسوم على بلاط الكنيسة من دهاليز ملتوية ودوائر متداخله ، مواجهًا أثناء ذلك كله الأخطار التى تُصورُ على هيئة وحوش رمزية ، مما يؤدى به فى النهاية إلى بلوغ الغاية المرجوة التى هى القدس السماوية . على هذا النحو أقام ليوناردو دافنشى متاهته الخاصة ، وكانت متاهة ينفذ الإنسان من خلالها وبعد السير فى مسالكها المتعرجة إلى مركزها الذى هو بمثابة قدس الأقداس أو المحراب ، حيث يحصل له فيه الكشف الأعظم . وكان المحراب عبارة عن غرفة من المرايا ثمانية الأضلاع ، تعدّد صورة الإنسان الواقف فى مركزها إلى ما لانهاية .

على أن المحراب هنا ، فى متاهة ليوناردو دافنش ، لم يعد هذا الموضوع الذى تدور فيه مصارعه المينوطور ، ولا هو ذاك الذى تتحقق فيه مشاهدة الله فى القدس السماوية ، إنما هو موضع تحصل فيه مشاهدة الذات ، ولا ينبغى وضع مشاهدة الذات فى مقابل مشاهدة الله ، فلو فعلنا ذلك ، لافتقدنا إدراك المعنى الحق لهذه « الذات » ، وافتقدنا بالتالى إدراك معنى الهداية التى تجىء من خلال غرفة المرايا . فالمتاهة وإن كانت ترمز إلى التيه والضلال والغربة فى العالم ، فإن المرآة ترمز إلى معرفة الذات ذاتها ، أو النفس نفسها ، ومن ثم إلى الهداية والخلاص . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الذات المعروفة عبر النظر فى المرآة ليست سوى أنا آخر للأنا العارف ، هى « ذاته » ، أو هى « نفسه » التى متى عرفها فقد عرف الله . فلا تقابل

إذن ولا تمازج تام بين الطرفين : بين الذات العارفة والذات المعروفة ، بين الذات الإنسانية والذات الإلهية ، إنما اتحاد وتكامل يقومان على ما بين هذين الطرفين الاثنين من تبادل فى المعرفة ، وعلى هويتهما فى الاختلاف واختلافهما فى الهوية .

على ضوء ما تقدم نعود وننظر إلى حكاية « حوض (ماء) الحياة»، فنذكر بادىء ذى بدء أنها سيرة ذاتية روحية ، يروى فيها حكيم من أهل الهند روايته وتجربته الشخصية بأسلوب رمزى أخّاذ . وفضلاً عما تتضمنه من وصف لمراحل الطريق وعقباته التى مرّ بها فى تجربة الخلاص من الغربة والهداية إلى الله ، مما يجعلها شديدة الشبة « بقصة الغربة الغربية » لاسهروردى ، فإنها تبين أيضًا كيف عرف نفسه وكيف عرف ربه ، تأسيسا على تأويل باطنى لذلك القول المأثور الذى طالما نسبه المتصوفة - دون سند صحيح - إلى النبى ﷺ وهو « مَنْ عرف نفسه ، فقد عرف ربه » ، فثمة بين هذين الفعلْين للمعرفة دراما « المبدأ والمعاد » [٥٠] تقع كاملة وبجميع وقائعها الخيالية وشخوصها النورانية اللطيفة . أما ختام هذه الدراما فيبين « لِمِيَّة » (من : لِمَ ، أى سبب) « هبوط » الصور الروحانية فى « المتاهة » ، ذلك لأنها حين تصل إلى قلب المتاهة ومركزها فإنها تكشف للسالك - الراوى ، كما لو كان ينظر فى مرآة ، الإجابة عن السؤال : مَنْ أنا ؟

يبدأ الحكيم فيحكى مسعاه ورحلته الروحية على هذا النحو التالى : « كنت فى قديم البلاد ، وهى مسكن أبائى وأجدادى . وطلبنى صاحب البلاد وقال : لا يصلح السكن فى بلدى هذا ، إلا بعد السفر إلى البلد المعمور ، وهى منتهى بلادى . فلا تنسى (عهدى) وهو ألست بربكم ، فإنك تجدنى فى تلك البلاد . واسأل وصفها من وزيرى الذى هو قاعد فى بابى ، لا يدخل أحد إلا بعلمه ، ولا يخرج أحد إلا بإذنه . فلما وصلت الباب ، وجدته . فسلّمت عليه ، فردّ علىّ السلام . وقلت : أمرنى سيدى ومولاى أن أسافر إلى البلد المعمور . فقال لى : إن فى سفرك شدايد وعقبات ، وفى رجوعك إلينا أعظم من ذلك . فأخاف أن تنس العهد (للبعد والشدايد) . وتبقى إلى الأبد أليمًا من الفراق وبعيدًا من الوصال . فقلت : لابد من السفر إليها . فصف لى صفاتها وطريقها . فقال : اسمع وَعِ ، ولا تنسى عهدى ، فإنك تجدنى وسيدى فى البلاد » [٥١]

وفى وصف « الوزير » لكل ما تواجهه النفس فى رحلة هبوطها إلى هذا العالم ، يقدم مناطق الكون ، والأفلاك ، والعناصر كما لو كانت متاهة كونية ، كما يقدم السالك الذى

هو كيان سماوى ، وقد نفذ فى دهاليز وفتحات العالم الصغير الضيقة . هذا العالم الصغير (الإنسان) يظهر باعتباره مدينة أو قرية لها متاهتها . فقد تشكّلت الحواس الظاهرة والحواس الباطنة على هيئة شخصيات ، تمتلك صفات رمزية لوظائف هذه الحواس . وعلى ذلك ، فإن المتاهة لا تخرج عن كونها بلد السالك ومدينته الشخصية ، حيث تظهر حواسه جالسة على كراسى المناطق الرئيسية فيها . يقول الوزير مخاطبًا السالك : « فأول ما تقطع من الشدايد بحريْن ، وهما النفس والطبع ، وسبع جبال .. فإذا قطعت تلك الشدايد ، تجد نفسك فى البلد المعمور . فتجد لها دربيْن : دربًا فى ظاهرها ودربًا فى باطنها . ففى الأول تجد شخصًا ، وهو اللمس وقد وضع كرسيه على مجرى الدم ، وهو جالس فيه ، وحكم البلاد المعمورة وصلاحها وفسادها فى يده .

وفى الثانى تجد شخصًا آخر ، وهو البصر قد وضع كرسيه فى الماء ، وهو جالس فيه ينظر ، وهو ناظرها .. (إلى آخر الحواس الخمس الظاهرة) . وفى الدرب الثانى خمسة أبواب أيضًا . فالأول الحس المشترك ، تجد شخصًا وقد وضع كرسيه فى الماء ، وطبعه مايل إلى الرطوبة ، والنسيان عليه غالب ، وكل شكل يعرض عليه من أمورها ، يحله فى الوقت ، ولكن لا يحفظ . وفى الثانى تجد شخصًا آخر ، وهو الخيال وقد وضع كرسيه فى النار ، وطبعه مايل إلى اليبوسة ، وهو بعيد الفهم ، وإذا فهم شيًا ، لا ينساه ، وهو ذاكرة .. (إلى آخر الحواس الخمس الباطنة) »[٥٢] وهاهنا نجد تشابهًا يكاد يكون تامًا بين هذا الوصف الرمزى وبين ما قدمه السهروردى من وصف فى حكاياته الصوفية ، خاصة « رسالة البروج » و « مؤنس العشاق » .

كذلك فإن الشخصيات هنا ، فى متاهة المدينة الشخصية هذه ، إنما تقوم بدور مماثل لما تقوم به الأشكال الرمزية التى يواجهها الحجاج فى العصور الوسطى المسيحية ، وهم يتتبّعون خطوط المتاهة المرسومة على بلاط الكنائس .

ثم يأخذ السالك يلّف ويدور فى المتاهة ، ويعود إلى البداية ، حتى يبطىء السير ، وينتهى إلى نسيان أسباب مجيئه ذاتها . ومع ذلك ، يبلغ قلب المدينة ، حيث تحدث هناك ، أى فى قلب المتاهة ، ذلك اللقاء غير المتوقع ، التى تعمل فيه ظاهرة المرآة عملها ، إذ تُنبّه السالك فيصل إلى درجة الوعى بذاته . هناك يرى مواجهةً شيخًا ، هو سيد هذه المدينة ، يجلس على كرس المُلْك ، « فسلّمت عليه ، فردّ علىّ السلام . وكلمته ، فكلمنى . وكل شىء أعمل وأقول ، هو يعمل ويقول . فأمعنت النظر ، فإذا : هو أنا ، والشيخ عكسى (أى صورتى المعكوسة) . فنبّهتنى هذه الحالة ، وذكرتنى العهود . فبينما أنا

فى هذه الحيرة ، إذ لقيت وزير سيدى الذى أوصانى وعاهدنى . فأخذ بيدى وقال : إغطس فى هذا الماء ، فإنه ماء الحياة . فلما غطست فيه ، فهمت جميع رموز ذاته ، ووجدت البارى سيدى ، بعد معرفة العلامات وترك استعمالها . فقال : أهلاً وسهلاً ، أنت منا . (ربما كان فى ذلك إشارة إلى التعبير الذى خُصَّ به سلمان الفارسى ، وهو : أنت منا ، أى من أهل البيت) . وبشرنى بالوصال إليه والرجعة إلى بلدى الأصلى » [٥٣] ومن الواضح أن هذه الفقرة تتفق اتفاقًا كاملاً مع ماورد فى نهاية « قصة الغربة الغربية » للسهروردى متعلقًا بعين الحياة » ، وهو ما سبق أن ذكرناه .

وليس من الصعب كذلك أن نتبين ألوانًا أخرى من التطابق والتماثل بين شخصيات هذه الحكاية الهندية والشخوص الدرامية ، التى أشرنا إليها من قبل ، فى الحكايات الصوفية عامة وحكايات السهروردى خاصةً . « فالسيد » يمكن أن يكون هو الله سبحانه ، و الوزير » هو العقل الفعال ، ذلك الذى يطلق عليه الفلاسفة التقليديون اسم « واهب الصور » ، والذى ينظر إليه حكماء الإشراق على أنه الروح - القدس ورب النوع الإنسانى ، أو على أنه فى آن واحد مَلَك المعرفة ومَلَك الوحى ، هو المَلَك فوق جبل سيناء فى « قصة الغربة الغربية » . أما الشيخ » الجالس فى قلب المدينة ، البلد المعمور ، فهو الطباع التام ، أو « الأنا الآخر » السماوى لأنا السالك الأرضى . وعلى هذا ، فإن الشخصيات الثلاث فى حكاية « حوض الحياة»، وهى : السيد والوزير والشيخ ، يمكن أن تقوم بالأدوار الثلاثة التالية وعلى التوالى فى حكمة السهروردى الإشراقية : دور المَلَك - العقل الفعال الذى هو واهب الصور ، ودور الطباع التام ، أى المَلَك الشخصى للعارف ، ودور الأنا الأرضى أو النفس بعد « هبوطها » فى هذا العالم الأرضى .

أما نهاية هذه الرحلة الصوفية أو هذا السفر الروحى ، فى الفصل العاشر والأخير من الحكاية ، فإنها لتكشف عن السر الأعظم ، وهو الكشف الذى لا يمكن إدراكه إلا من خلال ظاهرة المرآة ، أو على الأدق باعتباره ظاهرة مرآة أو تجليًا مرآويًا .

ففى المرة الأولى وفى قلب المدينة ، يكتشف السالك أن الشيخ الذى يحكم هذه المدينة ، إنما هو نفسه (هو « أنا ») ، فالشيخ هو صورته المنعكسة (الشيخ عكسى ») . ولاشك أن صدمة هذا الإكتشاف تعمل على تنبيه السالك ودفعه إلى الوعى بذاته . وبينما هو ينتبه على هذا النحو ، إذ به يرى ، وعلى مقربة منه ، وزير سيده جالسًا على حافة

حوض الحياة ، داعيًا إيّاه إلى أن يغطس فى ماء الحوض . وقد يكون الوزير هو سيدنا الخِضْر ، حبيب المتصوفة . فمما يقوله هؤلاء للسالك : « إن كنت خِضْرًا » ، فسوف تقدر على قطع العقبات واجتياز قمم الجبل الصوفى المسمى : جبل قاف . وهنا فى هذه الحكاية الهندية يصير السالك ، وعلى نحو واقعى حقيقى ، هو الخِضْر ، بحيث يكتشف أن وزير سيده إنما هو نفسه ، فوزير سيده ، هو أيضًا ، عكسه ، أى انعكاس صورته .

هذا هو ما حدث للسالك حين التقى مع وزير سيده أول مرة . وأما المرة الثانية فقد وقع أيضًا فى حال من الدهش والحيرة الناشىء من جرّاء النظر فى المرآة ، والذى أدى به إلى اكتشاف أن هناك حضورًا لموجود آخر ، هو فى هذه المرة حضور سيده ذاته . ولكن الاختلاف الوحيد بين المرتيْن يتمثل فى عملية « القلب » أو « العكس » المرآوى . فبينما يكتشف السالك فى المرة الأولى أن شيخ مدينته الشخصية ، كذلك وزير سيده ، كليهما مرآة ، أى انعكاس صورته ، يكتشف فى المرة الثانية أنه هو نفسه صورة سيده المنعكسة . لقد تحوّل الآن فصار هو نفسه المرآة . وكأن لسان حال السالك يقول فى المرة الأولى وفى مواجهة شيخ مدينته أو وزير سيده : « هو أنا » ، ويقول فى المرة الثانية وفى مواجهة سيده ، وبعد عملية القلب : « أنا هو » .

وها هى عبارات السالك بنصها ، والتى تمثل المحصلة النهائية لهذه الحكاية الهندية : « فلما اطلّعت على هذا السؤال (من أنت) ؟ ، وجدت وزير سيدى (إلىّ) هو أنا ، والوزير عكسى ، فبقيت حايرا . ففى تلك الحيرة لقيت سيدى . وأشار بأخذ خيط من خيوط العنكبوت ، ثم شقّة نصفين ، ثم جعله واحدًا ، ثم قال : الواحد فى الواحد واحد (١ × ١ = ١) . ففهمت إشارته : ووجدت نفسى هى هو ، وأنا عكسه »(٥٤).

بعبارة أخرى أخيرة نقول : إن المتصوف – السالك وإن كان يكتشف فى بداية تجربة الهداية والخلاص تلك الصورة التى تعكس له صورة نفسه (شيخ مدينته الشخصية ، ووزير سيده) ، فإنه يكتشف فى نهايتها أنه هو نفسه المرآة التى تعكس صورة سيده . (قارن هذا الموقف بذلك الذى رأيناه ، وأشرنا إليه ، عند فريد الدين العطار فى منظومته « منطق الطير ») . فلا اختلاط هنا ولا تمازج بين الطرفين المختلفين ، ولا تقابل كذلك ولا تضاد بين الواحد منها « و » الآخر ، بل هو جدل الواحد « فى » الواحد ، أو الأنا « فى » الأنا الآخر . ولعل هذا الرمز ، أى ١ × ١ أن يكون هو الصيغة المثلى لتلك الاثنينية التى تحافظ على الواحدية دون اختلاط أو انفصال تام بين الطرفين . فليس ثمة

واحد « و » واحد يضاف أحدهما إلى الآخر (١ × ١) من أجل أن يكون هناك اثنان ، وإنما واحد « فى » واحد ، حين يضّاعف أحدهما ، أو يُضرب ، أىٌّ منهما فى الآخر (١ × ١) ، فإنهما لا يكونان إلا واحدًا . تلك هى شفرة التوحيد الباطنى عند المتصوفة . وذلك هو أيضًا أحد التطبيقات العديدة لفعل من أفعال المرآة الكريمة .

□□□

الهوامش

المقدمة

(1) Fink, E., Das Spiel als Weltsymbol, Stuttgart, Kohlhammer, 1960, S. 9 - 10.

(٢) هذا عنوان أحد كتب جان فال Jean Wahl.

■□■

الباب الأول
الفصل الأول

(1) Rilke, Les sonnets à Orphée, trad. Angelloz.

(2) Cité par Raingeard, F., Le visage du rond de la lune de Plutarque, texte critique, Paris, 1935, p. 45.

(3) Mattéi, J-F., L'Étranger et le simulacre, Essai sur la Fondation de l'ontologie Platonicienne, Paris, P.U.F, 1983, p. 99.

(٤) نقلاً عن الأستاذ مصطفى نظيف ، الحسن بن الهيثم : بحوثه وكشوفه البصرية ، القاهرة ، ج ١ ، ١٩٤٢ ، ص ٩٠ .

(5) Sénèque, Questions naturelle, I, Coll. Budé, paris, 1929, P. 21 ets.

(6) ibid, pp. 23 - 25.

(٧) كتاب الآثار العلوية لأرسطوطاليس ، ترجمة يحى بن البطريق ، ضمن كتاب « في السماء والآثار العلوية » لأرسطوطاليس ، تحقيق د . عبد الرحمن بدوى ، القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٦١ ، ص ٨٧ .

(٨) نفس المصدر ، ص ٨٢ .

(9) Sénèque, Questions naturelle, op. cit., p. 26.

(10) Baltrusaitis, J., le miroir, Paris, elmayan - le seuil, 1978, pp. 49 - 50.

(١١) ابن أيبك الدواداری ، كنز الدرر وجامع الغرر ، جزء الدولة الفاطمية ، تحقيق د . صلاح الدين المنجد ، القاهرة ، ص ٤٦٣ .

(١٢) أريستوفانيس ، السحب ، سلسلة المسرح العالمى ، الكويت ، ترجمة د . أحمد عتمان ، ص ٣٨ — ٤٠ .

(١٣) شكسبير ، هاملت ، المشهد الثانى من الفصل الثالث ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، العراق ، ص ١١٣ .

(14) Cité par Baltrusaitis, le miroir, op. cit., p. 59.

(15) ibid, p. 60.

(16) ibid, p. 61.

(17) ibid, p. 63.

(18) ibid, p. 93.

(19) Plotin, Ennéades Iv, Coll. Budé, Paris, 1927, p. 78 ets.

(20) Proclus, Commentaire sur la "epubliquer", éd. A. Festugière, Paris, 1970, t. 111, p. 98.

(21) Hartlaub, G.F., Zauber des Spiegels : Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst, Muenchen, Piper Verlag, 1951, S. 34.

(22) ibid, S. 35.

(23) Vernant, J.P., L'individu, la mort, l'amour : Soi-même et l'autre en Grèce ancienne, Paris, Gallimard, 1992, p. 118 - 119.

(24) Diogène Laërce, La vie des plus illustres philosophes, tome II, Socrates.

(25) Hartlaub, Zauber des Spiegels, op. cit., S. 35.

(26) ibid, S. 36.

(٢٧) الأستاذ مصطفى نظيف ، الحسن بن الهيثم : بحوثه وكشوفه البصرية ، ج ١ ، سبق ذكره ، ص ٥٢ – ٥٣ .

(٢٨) نفس المرجع ، ص ٧٥ .

(29) Mumford, L., Technics and Civilization, London, Routledge and Kegan Paul, 1967, p. 128.

(30) Grabes, H., Speculum, Mirror und Looking - glass : Kontinuitaet und Originalitaet der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhunderts, Tuebingen, Niemeyer Verlag, 1973, S. 9.

(31) Mumford, Technics and Civilization, op. cit., p. 128.

(32) ibid, p. 129.

(33) Grabes, Speculum, Mirror und Looking - glass, op. cit., S. 39.

(34) ibid, S. 43.

(35) ibid, S. 41.

(36) ibid, S. 49.

(37) ibid, S. 63.

(38) Baltrusaitis, le miroir, op. cit., p. 70.

(٣٩) أوفيد ، مسخ الكائنات ، الكتاب الرابع ، ٧٨٠ ، ترجمة د . ثروت عكاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

(40) Cité par Hugedé, N., La métaphore du miroir dans les Épitres de Saint Paul aux Corinthiens, Neuchatel, Niestlé, 1957, p. 128.

(٤١) دانتى ، الكوميديا الآلهية ، الفردوس ، الأنشودة السابعة والثلاثون ، ١٢١ ، ترجمة د . حسن عثمان ، القاهرة ، دار المعارف .

(٤٢) ابن سينا ، رسالة حى بن يقظان ، ضمن « رسائل الشيخ الرئيس .. فى أسرار الحكمة المشرقية » ، تصحيح مهرن ، ليدن ، إعادة طبع فى مكتبة المثنى ببغداد ، ١٩٦٧ ، ص ٢١ .

(34) Berthelot, M., La chimie au moyen âge, II, L'alchimie syriaque, Paris, 1893 p. 263. n. 5.

(44) C F. Hugedé, La métaphore du miroir dans les Épîtres de saint Paul aux Corinthiens, op. cit., p. 17 - 19.

(45) ibid, p. 97.

(46) Cité par Leisegang, H., La connaissance de Dieu au miroir de l'âme et de la nature, Revue d'Histoire et de Philosophie religieuse, XVII, 1937, p. 164.

(47) Cité par Vemant, L'individu, la mort, l'amour, op. cit., pp. 164 - 165.

(٤٨) ابن عربى ، فصوص الحكم ، تحقيق د . أبو العلا عفيفى ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، ١٩٦٦ ، ص ٦٢ .

(49) Corbin, H., Face de Dieu et Face de l'Homme, Paris, Flammarion, 1983, p. 242 ets.

(50) Corbin, H., En Islam iranien, t.11, Paris, Gallimard, 1971, p. 261.

(51) Perrault, Ch., Le Miroir ou la Métamorphose d'Orante, Paris, 1661. C F. Soriano, M., Perrault et **son double,** Les Lettres nouvelles, janvier 1972, pp. 70 -93.

(٥٢) ابن عربى ، فصوص الحكم ، سبق ذكره ، ص ٤٩ .

(٥٣) نفس المرجع ، ص ٤٨ .

(54) C F. Hyppolite, J., Genèse et structure de la Phénomènologie de l'Esprit de Hegel, Paris, Aubier, 1948, I, p. 139.

يقتبس هيبوليت عبارة لهيجل يقول فيها : « إن العالم ليس إلا المرآة الكبرى التى يكتشف فيها الوعى ذاته » . (نفس الصفحة المشار إليها من كتابه) .

(٥٥) راجع ابن عربى ، الفتوحات المكية ، طبعة بولاق ، جـ ٢ صفحات ١١١ ، ٣٤٥ ، ٣٩٩ - ٤٠٣ و جـ ٣ ، ص ١٥١ ، جـ ٤ ص ٢٦٩ .

(56) quoted by Tillyard, M.W., The Elizabethan World Picture, London, Penguin Books, 1981, p. 32.

(٥٧) دى بور ، تاريخ الفلسفة في الاسلام ، ترجمة د . محمد عبد الهادى أبو ريده ، القاهرة لجنة التأليف ، بدون تاريخ ، ص ١١٩ .

(58) Grabes, Speculum, Mirror und Looking - Glass, op. cit., S. 88.

(59) Bloch, E., Sujet - Objet : Éclaircissements sur Hegel, trad. de l'allemand par De Gandillac, Paris, Gallimard, 1977, pp. 134 - 135.

(٦٠) ليبنتز ، المونادولوجيا والمبادئ العقلية للطبيعة والفضل الالهي ، ترجمة د . عبد الغفار مكاوى ، القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٤ ، ص ٩٤ .

(61) Crabes, Speculum, Mirror und Looking - Glass, op. cit., S. 43.

(62) Quoted by Tillyard, The Elizabethan World Picture, op. cit., p. 44.

(63) ibid, p. 91.

(64) ibid, pp. 93 - 94.

(65) quoted by Tillyard, ibid, pp. 99 - 100.

(66) Bachelard, G., L'Eau et les Rêves, Paris, José, Corti, 1942, pp. 36 - 37.

(67) ibid, p. 37.

(68) Merleau - Ponty, M., Eye and Mind, in "The Primacy of Perception", eng. trans. by Edie, U.S.A., Northwestern Uni. Press, 1964, p. 167,

(69) Yusuf Husain, Haud Al-Hayat : la version arabe de l'Amrtakunda, Journal asiatique, t. CCXIII, no2, octobre-decembre 1928, pp. 291 - 344.

وفى المقدمة التى كتبها ناشر النص ، يوسف حسين ، نفى نسبة هذا النص إلى ابن عربى . فعلى الرغم من أن ابن عربى كان قد عاش فى نفس العصر الذى عاش فيه القاضى ركن الدين السمرقندى ، فإنه قد توفى عام ١٢٤٠ م . أى بعد ثلاثة وعشرين عامًا من موت القاضى ركن الدين (١٢١٧ م) . فضلاً عن أنه لم يُعرف عن ابن عربى معرفته باليوجا الهندية ولا باللغة السنسكريتية ، كما لم يزر بلاد الهند على الاطلاق . وربما نسب أحد الذين عاشوا بعد السمرقندى ترجمته لـ« انبرت كند » إلى ابن عربى ، حتى يكتسب هذا العمل أهمية أكبر (ص ٢٩٣) . وسنبين فى مواضع لاحقة ، أهمية هذا النص الذى لم يلق حتى الآن التفاتًا كافيًا من قبل الباحثين فى التصوف الإسلامى .

(70) Hrsgg. von Langen, A., Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung, Germanische - romanische Monantschrift, XXXIII, 1940, S. 269.

(71) Grabes, Speculum, Mirror und Looking - glass, op. cit, S. 87 - 88.

(72) ibid, S. 90.

(73) ink, Das Spiel als Weltsymbol, op. cit., S. 118 -119.F

(74) Vernant, L'individu, la mort, l'amour, op. cit., pp. 163 - 164.

(75) Cité par Vernant, ibid, p. 160.

(76) Cité par Vernant, ibid,.

(77) Cité par Vernant, ibid, p. 117.

وقد أفدنا من تحليلات فرنان لأقوال بوزانياس عن مرآة ليكوسورا ، وكذلك تحليلاته لأسطورة ميدوسا ، ابتداء من ص ١١٧ حتى ص ١٢٩ من الكتاب سالف الذكر .

(78) Cité par Delatte, A., La Catoptromancie antique et ses dérivés, Liège, 1932, p. 56.

(79) ibid, p. 141.

(80) ibid, p. 198.

(81) Aristophane, Les Acharniens, éd. Budé, Paris, 1934, p. 62.

(82) Apulée, Apologie, éd. Budé, Paris, 1971, p. 52,

(83) Hrsgg. von Hartlaub, Zauber des Spiegels, op. cit, S. 39.

(84) Cité par Delatte, La Catoptromancie antique et ses dérivés, op. cit., p. 137.

(85) Cité par Delatte, ibid, p. 150.

(86) ibid, p. 186.

(87) ibid, p. 189 s.

(٨٨) أنظر أيضًا الحاشية على هذه الآية فى الترجمة العربية الحديثة للكتاب المقدس ، حيث نقرأ فيها ما يأتى : « حركة أو صوت الماء الساقط فى الكأس ، أو الشكل الذى كانت تتخذه بعض قطرات من الزيت ، كانت تفسر كأنها علامات . وكانت طريقة التكهن هذه معروفة فى الشرق القديم » ، الكتاب المقدس ، العهد القديم ، بيروت ، دار المشرق ، ١٩٨٩ ، ص ١٣٧ ، هامش ١ .

(٨٩) المقريزى ، « الخطط » ، القاهرة ، طبعة دار الشعب ، جـ ١ ، ص ٦٤ .

(٩٠) شكسبير ، مكبث ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، الفصل الرابع ، المشهد الأول ، بغداد دار المأمون ، ١٩٨٦ . راجع أيضا تحليل هذا المشهد بشىء من التفصيل فى كتاب :

Martinet, M. - M., Le miroir de l'esprit dans le théâtre élisabéthain, Paris. Didier, 1981, pp. 266 - 270.

وإن كان تناول الباحثة لمرآة النبوءة والمصير فى هذا المشهد من زاوية « مسرحية فى المسرحية » ، وهى زاوية لا تهمنا فى هذا الموضع من كتابنا .

(91) Hrsgg. von Hartlaub, Zauber des Spiegels, op. cit., S. 187.

(92) Nietzsche, Ainsi Parlait Zarathoustra, tra. Fran. par Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, p. 88.

أنظر أيضا الترجمة العربية للأستاذ فيلكس فارس، بيروت، مكتبة صادر، ١٩٤٨، ص ٩٦ .

(93) Cité par Berthelot, M., La chimie au moyen âge, t.II, Paris, 1893, p. 262

(94) ibid

(95) Cité par Baltrusaitis, le miroir, op. cit., 95

(96) Ch.Adam et P. Tannery, Œuvres de Descartes, V1, Paris, 1902, p. 193

أما رسالته إلى مرسن فهى فى الجزء الأول : « المراسلات » ، ص١٠٩

(97) Hartlaub, Zauber des Spiegels, op. cit., 128

(98) par Baltrusaitis, ibid, p. 145Cité

(٩٩) المسعودى ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ، جـ١ ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار المعارف ، ١٩٨٢ ، صـ ٣٧٥ – ٣٧٦

(١٠٠) نفس المصدر ، ص ٣٧٨

(101) Abrégé des Merveilles, trad. B. Carra de Vaux, Paris, Klinksieck, 1898, pp. XXXII - XXXIII

(102) ibid, p. 282

(١٠٣) المقريزى ، الخطط ، جـ١ ، مصدر سبق ذكره ، ص٦٠

(١٠٤) نفس المصدر ، ص٦٥٢

(١٠٥) نفس المصدر ، ص ٦٥

(106) Hrsgg. von Hartlaub, Zauber des Spiegels, op. cit., S. 129-130 C F. Baltrusaitis, le miroir, op. cit., p. 163

(107) Cité par Baltrusaitis, p. 165. C F. king, H.C., The history of Telescope, Londres, 1955, PP. 67-68

أقدم تليسكوب عاكس ، فى نظر المؤلف ، هو تليسكوب ليونارد ديجس Leonard Digges فى أكسفورد عام ١٥٧١ .

(108) Thiersch, H., Der Pharos, Antike, Islam und Occident, Leipzig, 1909, S.91

قارن وصف هذا المعمارى الأثرى الألمانى بوصف معمارى أثرى عربى من ملقا بأسبانيا ، وهو أبو الحجاج يوسف بن محمد البلوى المالكى الأندلسي المعروف بابن الشيخ . فبينما كان وصف تيرش للمنارة قائمًا على معلومات غير مستمدة من أشخاص رأوا المنارة بأنفسهم ، بل على الحكايات الخرافية التى رويت عنها فى مراجع العصور الوسطى والعصور الوسطى ، وكذلك كل ما يتصل بكافة المنارات التى بنيت بعدها ويرجح أنها تأثرت بها ، كان وصف أبى الحجاج – الذى لم يكن معروفًا لتيرش – قائمًا على دراسة دقيقة مباشرة للمنارة قبل اندثارها فى القرن الرابع عشر . فقد نزل بالاسكندرية عامى ١١٦٥ و ١١٦٦ ، حيث وقف نفسه على البحث الأدبى ودراسة الآثار . ولما كانت لديه – فيما يقول الدكتور ابراهيم نصحى – « كفاية تؤهله لدراسة المبانى دراسة دقيقة ، فإن الباحثين يعلقون أهمية كبيرة على ما أدلى به من معلومات عن منارة الاسكندرية التى زارها ودوّن مقاييسها فى مذكرات استخدمها عند عودته إلى ملف بعد عام ١١٦٦ فى وضع كتاب أطلق عليه « كتاب ألف باء » لتعليم ابنه عبد الرحمن . وقد نشر هذا الكتاب فى القاهرة فى عام ١٢٨٧هـ (١٨٧٠م) . وفى الجزء الثانى من هذا الكتاب (ص٥٣٧ و ٥٣٨) نجد وصفا مفصلا لمنارة الاسكندرية ،استخدمه بعض الباحثين الأسبان فى إعطائنا صورة جديدة لشكل المنارة ،لعلها أدنى إلى الحقيقة من كل ما عرفناه عنها حتى الآن ،وذلك بفضل مقاييس ابن الشيخ وأمانة وصفه ودقة ملاحظاته ،

ولاسيما أنه كان بناء قادرًا وراوية دقيقًا » . لكن ابن الشيخ لم يذكر شيئًا عن المصباح ولا المرايا ، لأن مر الأيام قد أتى عليها .ولذلك لا مفر من الاعتماد على وصف تيرش ، وخاصة فى محاولته الرامية إلى التوفيق بين المنارة من حيث هى جهاز مرآوى وبين تليسكوب نيوتن العاكس . قارن أيضا رسم المنارة كما تصورها تيرش والذى عرضناه برسم المنارة كما يمكن تصورها من وصف أبى الحجاج والذى عرضه د . ابراهيم تصحى فى كتابه : « دراسات فى تاريخ مصر فى عهد البطالمة » ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ١٢ – ١٣ .

■□■

الفصل الثانى

(١) حوض الحياة ، مصدر سبق ذكره ، ص ٣١٣ – ٣١٤

(٢) نفس المصدر ، ص ٣١٦

(٣) نفس المصدر ، ص ٣٤٣

(٤) بالى أفندى ، كتاب شرح فصوص الحكم، المطبعة النفيسة العثمانية، ١٣٠٩هـ، ص٢٨٠

(٥) ابن عربى – الفتوحات المكية ، السفر الثالث عشر ، تحقيق د . عثمان يحيى ، القاهرة ، الدار المصرية العامة للكتاب ، ص ١٢٥ – ١٣١

(6) Mattié, L'Etranger et le Simulacre, op. cit., pp. 97-98

(٧) من بين الفقرات العديدة التى تبين لنا نظرة ابن عربى إلى ملا يمكن تسميته « حكم الاسم » أو « سلطة الاسم » و « سرّ التسمية » تلك الفقرة أو الرواية العارضة فى « الفتوحات المكية » التى تقودنا إلى لب تفسير ابن عربى ، ونصها هو التالى : « قيل لمالك بن أنس : « ما تقول فى خنزير الماء ؟ » فأفتى بتحريمه فقيل له : « أليس هو من سمك البحر ؟ » فقال – رضى الله عنه – : « أنتم سميتموه خنزيرًا ! » . الفتوحات المكية ، السفر السادس ، ص٢٠٧

(٨) رفاعة الطهطاوى ، تخليص الإبريز فى تلخيص باريز ، تحقيق د . محمود فهمى حجازى ، القاهرة ، الدار المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص١٨٨ ، قارن أيضا د . أنور لوقا ، منطلق الحداثة : مكان أم زمان ؟ ، فى « فصول » ، الدار المصرية العامة للكتاب ص٩٢ .

(٩) حيدر آملى ، جامع الأسرار ومنبع الأنوار ، تحقيق كوربان ، طهران ، د .ت ، ص٢٠٢–٢٠٣

(١٠) حيدر آملى ، رسالة نقد النقود فى معرفة الوجود ، فى « جامع الأسرار » ، المصدر السابق ، ص ٦٧٨

(١١) ابن عربى ، الفتوحات المكية ، السفر الثانى من الجزء الأول ، تحقيق د . عثمان يحيى ، القاهرة ، الدار المصرية العامة للكتاب ، ص٢٥٨

(12) Corbin, En Islam iranien, t.1, Paris, Gallimard, 1971, pp. 144-146

وقد اعتمد كوربان فى تحليله للظاهرة الموسيقية على كتابى تسكركندل Zuckerkandl التاليين :

- Sound and symbol : Music and the external world

- The sense of Music

(13) Benthley, E., The Theatre of the Absurd, N. Y., 1958, p. 166

(14) Sakabé, M., Le masque et l'ombre dans la culture japonaise, Revue de Mtaphysique, No3, 1982, pp. 338-339

(15) Maitre Eckhart ou la joie errante : Sermons allemands, traduits et commentés par Schuermann, R., Paris, É d. Planète, 1972, p. 242

(١٦) حيدر آملى، جامع الأسرار ومنبع الأنوار ، مصدر سبق ذكره ، ص٢٠٣-٢٠٤

(17) Cité par Schuermann, Maître Eckhart..., op. cit., p. 281

(18) Sénèque, Questions naturelles, op. cit., p. 48

(19) Apulé, Apologie, op. cit., p.16

(20) Cit par Roche, S. et Devinoy, P., Miroirs, galeries et cabinets de glaces, Paris, Grasset, 1956, p. 42

(٢١) مصطفى نظيف ، الحسن بن الهيثم ، بحوثه وكشوفه البصرية ، جـ ١ ، مرجع سبق ذكره ، ص١٨١ راجع أيضا المقالة الأولى من كتاب « المناظر » لابن الهيثم من تحقيق د . عبد الحميدصبره للمقالات الثلاث الأولى لهذا الكتاب ، الكويت ١٩٨٣ .

(٢٢) مصطفى نظيف ، الحسن بن الهيثم ... جـ ٢ المرجع السابق ص ، ٥٩٢

(٢٣) المرجع السابق ، جـ ١ ص١٨١ - ١٨٢

(24) Baltrusaitis, J., le miroir, op. cit, p. 14

(25) Hoffmann, E., Contes Fantastiques, trad. par Loève-Veimars et al., Paris, Flammarion, 1964, V.I, p.38

(26) ibid, V. 111, p. 19

(27) ibid, p. 55

(28) ibid, p. 88

(29) ibid, p. 123

(30) ibid, p. 75

فيما يتعلق بحكاية هوفمان « الأميرة برامبيللا » ، أفدنا من تحليلات تودوروف Todorov فى كتابه التالى: Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970, pp. 127-129

(٣١) رفاعة الطهطاوى، تلخيص الابريز في تلخيص باريز، مصدر سبق ذكره، ص١٨٧

(٣٢) نفس المصدر ، ص ١٨٨

(٣٣) نفس المصدر ونفس الصفحة

(34) Rigaut, J., Écrits, é d. par Kay, Paris, 1970, p. 58

(35) ibid, p. 65

(36) Cité par Bouillet, J., Le monde des miroirs, Esculape, févier-mars 1962,p.9

(37) Cité par Baltrusaitis, le miroir, op. cit., p. 217

(38) Nix, L., Schmidt, Heronos von Alexandria Katoptrik, Leipzig, 1990, S. 21. Vgl. Hartlaub, Zauber des Spiegel, op. cit., S. 180

(39) Jules Verne, Voyages extraoridinaires. Le Château des Carpathes, Pairs, S.d., p. 197

(40) Ver Eecke, P., Euclide, L'optique et la catoptrique, Paris, Bruges, 1938, pp. 110-111

(٤١) الأستاذ مصطفى نظيف ، الحسن بن الهيثم : بحوثه وكشوفه البصرية ، مرجع سبق ذكره ، جـ ٢ ، صـ ٦٠٧

(٤٢) نفس المرجع صـ ٦١٠

(٤٣) نفس المرجع صـ ٦١١

(44) Mydorge, Examen du livre des Récréations mathématiques, d.é établie par Baltrusaitis, pp. 227- 228

(45) ibid, p. 228

(46) Adams et Tannery, Œuvres de Descartes, I, Correspondance, op. cit., p. 120

(47) ibid, p. 121

(48) Mersenne, L'optique et la catoptrique, Paris, P.U.F., 1987, p. 119

(49) Kant, Rêves d'un visionnaire, trad. Courtès, Paris, 1967, pp. 78-80

(50) Poe, E., Nouvelles Histoires extraordinaires, Paris, Garnier, 1961, p. 46

(51) ibid, p. 56

(52) ibid, p. 60. C F. Todorov, Introduction à la littérature fantastique, op. cit., pp. 76-77

(٥٣) أوفيد ، مسخ الكائنات ، مصدر سبق ذكره ، صـ ٨٦ – ٨٧

(54) Snèque, Questions naturelles, op. cit. p. 49

(55) Aulu-Gelle, Les Nuits attiques, Paris, 1945, p. 145

(56) Platon, Timcé, trad. Robin, Paris, Gallimard, 1950, 46 a-b. CF. Matti, L'Etranger et le Simulacre, op. cit., P. 100

(57) Kant, Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science, tr. Gibelin, Paris, Vrin, 1967, Parvagr. 13

(58) Ernsberger, Mirror, Mirror. . ., Newsweek, February 27, 1989, p.3

(59) Lucrèce, De la nature des choses, Paris, Budé, Livre IV, p.18

(60) Apulée, Apologie, op. cit., xvI, p.20

(٦١) نقلاً عن الأستاذ مصطفى نظيف ، الحسن بن الهيثم : بحوثه وكشوفه البصرية ، مرجع سبق ذكره ، جـ ٢ ، ص ٦٧٩

(٦٢) نفس المرجع صـ ٦٧٧

(٦٣) ابن المقفع ، كليلة ودمنة ، تحقيق المنفلوطى ، طبعة بيروت ، بدون تاريخ ، ص١١٤ هذا الكتاب الذى ترجمه ابن المقفع ينتمى مع كتابيه الأدب الصغير والأدب الكبير وكذلك رسالة الصحابة إلى النمط الثانى من كتب - المرآة التى تبين ما ينبغى أن يكون عليه الأمراء أو الملوك ، وهو ما أشرنا إليه من قبل . فهذه الكتب تضم المثل المحكم والحكاية الواعظة والعبارة المنسقة مع مقتبسات من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر الجيد وما إلى ذلك ، وكان يقصد منها تأديب الأمراء ووعظ الملوك وعلية القوم .

(٦٤) ابن عربى ، فصوص الحكم ، مصدر سبق ذكره ، ص٥٠

(65) Cité par Leisegang, La connaissance de Dieu, op. cit., p. 168

(66) Roche et Devinoy, Miroirs, galeries et cabinets de glaces, op. cit., pp. 247-248

(٦٧) أوفيد ، مسخ الكائنات ، مصدر سبق ذكره ، ص ٣٢٥

(٦٨) الأستاذ محمد سيد أحمد ، تأملات نهاية قرن (٢) ، الأهرام ١٩٩٤/٢/١٠

(69) C F. Fink, Das Spiel als Weltsymbol, op. cit., S. 86-87

(٧٠) أفلاطون ، الجمهورية ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، ٥٠٩ .

(٧١) نفس المصدر ، ٥٩٦

(72) Deleuze, G., Platon et le Simulacre, dans "Logique du Sens" Paris, de Minuit, 1969, p. 292

(73) ibid, p. 293

(٧٤) أفلاطون ، الجمهورية ، مصدر سبق ذكره ، ٥٠٩ - ٥١٠

(75) Deleuze, Platon et le Simulacre, op. cit., p. 297

(76) Gadamer, Methode und Wahrheit, Tuebingen, Mohr, 1965, S. 8-9

(77) Marion, J.L., Fragments sur L'idole et L'icone, Revue de Métaphysique et de Morale, October - December 1979, P. 435

(87) ibid, p. 436

(97) ibid, p. 441

(80) ibid, p. 442

■□■

الباب الثانى

الفصل الأول

(1) Frazer, J., The Golden Bough, London, Macmillan, (A.E.) 1963 P. 250

(2) ibid, p. 253

(3) Hartlaub, Zauber des Spiegels, op. cit., S. 24

(4) razer, The Golden Bough, op. cit., pp. 253-254F

(5) Leenhardt, M., Do Kamo, Paris, N.R.F., 1947, p. 212

(6) Hyppolite, J., "Phénoménologie" de Hegel et psychonalyse, dans "Figures de la Pensée philosophique, Paris, P.U.F., t. I, 1971, p. 215

(7) ibid

(8) Frazer, The Golden Bough, op. cit., p. 253

(٩) يكفى أن نشير هنا إلى ثلاث دراسات كلاسيكية ، تناولت تجربة المرآة عند الطفل من ثلاث زوايا سيكولوجية مختلفة :

فمن زاوية التحليل النفسى هناك دراسة فرويد « ما فوق مبدأ اللذة » التى ظهرت ١٩٢٠ (أنظر الترجمة العربية للدكتور اسحق رمزى ، دار المعارف ص ٣٤ - ٣٥) ومن زاوية علم النفس الاجتماعى هناك دراسة بول جيوم « التقليد عند الطفل » ، وقد كانت فى الأصل رسالته فى الدكتوراه ونشرت عام ١٩٢٦ عند الناشر ألكان .

ومن زاوية علم النفس الارتقائى (أو النمائى) هناك دراسة هنرى فالون التالية :

"comment se developpe chez l'enfant la notion de corps propre", Journal de Psychologie, 1931, p. 743

(10) Lacan, J. le stade du miroir Comme Formateur de la fonction du ju, dans, Ecrits, Paris, Seuil, 1966, p. 93 ets.

(11) Lacan, J., Encyclopedie Francaise, Deuxieme Partie, Section A., La Famille.

(12) Lacan, le stade du miroir. . . , op. cit., pp. 93 -94.

(13) ibid, p. 101.

(14) Cité par Hyppolite, J., Genèse et structure de la Phénomènologie de l'esprit de Hegel, Paris, Aubier, 1948, T. I, p. 25.

(15) Hegel, Phénomènologie de l'esprit, trad. Fran. par Hyppolite, Paris, Aubier, 1939, p. 147.

(16) ibid, p. 153.

(17) ibid, p. 155.

(١٨) سارتر ، الوجود والعدم ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٦ ، ص ٤٠٤ . يقول سارتر فى هذا الصدد ملا نصه : « وهكذا نجد أن الفكرة التى قال بها هيجل هى أنه جعلنى أتوقف على الغير (الآخر) فى وجودى ... ففى قلبى إذن ينفذ الآخر ، وفى وجودى أتوقف على الوجود الجوهرى للآخر، وبدلاً من أن نعارض وجودى لذاتى بوجودى للآخر، فإن الوجود- من أجل - الآخر يظهر شرطًا ضروريًا لوجودى الذاتى » .

(19) Cf. Fukuyama, F., La Fin de l'Histoire et le Dernier Homme, tad. Fran. par canal., Paris, Flammarion, 1992, pp. 176 - 177.

(20) Hyppolite, "Phénomènologie" de Hegel et psychonalyse, op. cit., pp. 219 - 220.

(21) Findlay, J., Hegel: A Re - Examination, London, Allen and Unwin, 1958, p. 94.F

(22) Hyppolite, "Phénomènologie" de Hegel et psychonalyse, op. cit., p. 220.

(23) Nietzsche, Ainsi Parlait Zarathoustra, tra. Fran. par Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, p. 88.

أنظر أيضا الترجمة العربية للأستاذ فيلكس فارس ، بيروت ، مكتبة صادر ، ١٩٤٨ ، ص ٩٦ .

(24) Cité par Axelos, K., Rimbaud et la poésie du Monde planétaire, dans, Vers la pensée planétaire, Paris, Ed. de Minuit, 1964, p. 166.

(25) Cité par Gusdorf, G., Traité de Métaphysique, Paris, Colin, 1956, p. 228.

(٢٦) عبد الغنى النابلسى ، ديوان الحقائق ومجموع الرقائق ، المطبعة الشرقية فى مصر ، خان أبى طاقية ، ١٣٠٦هـ . ص ٣٩٣ .

(27) Cité par Gusdorf, Traité de métaphysique, op. cit., p. 228.

(٢٨) أوسكار وايلد ، صورة دوريان جراى ، ترجمة د . لويس عوض ، القاهرة ، الكاتب المصرى ، ١٩٤٦ ، ص ١٢٦ .

(٢٩) نفس المصدر ، ص ١٢٥ .

(٣٠) نفس المصدر ، ص ١٤٤ .

(٣١) نفس المصدر ، ص ١٤٦ .

(٣٢) نفس المصدر ، ص ١٧٤ .

(٣٣) نفس المصدر ، ص ٢٩٦ .

(٣٤) نفس المصدر ، ص ٢٩٩ .

(٣٥) راجع كتابنا ، الاغتراب ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ .

(٣٦) د . مصطفى زيور ، جدل الإنسان بين الوجود والاغتراب ، الفكر المعاصر ، ديسمبر ١٩٦٨ ، ص١٤ ، راجع أيضا بحثنا ، الجدل والاغتراب عند جورج لوكاتش ، الهلال ، ديسمبر ١٩٦٨ ، ص ١٣٧ .

(37) Shakespeare, King Lear, Ed. by Kenneth Muir, London, Meheun, 1966, p. 166.

(38) ibid, pp. 117 - 118.

(39) ibid, p. 122.

(٤٠) ديستويفسكى ، المثل ، فى « الأعمال الكاملة » ، ترجمة د . سامى الدروبى ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، جـ١ ، ١٩٦٧ ، ص ٣٣١ .

(٤١) نفس المصدر ، ص ٣٣٩ .

(٤٢) نفس المصدر ، ص ٣٣٨ .

(٤٣) نفس المصدر ، ص ٤١٩ .

(44) Gusdorf, G., La Découverte de soi, Paris, F.U.F., 1948, p. 368.

(٤٥) مصطلح das Unheimliche وارد بالألمانية فى النص الفرنسى ، والمقصود به عمومًا إحساس الإنسان بالوحشة أو الغربة فى الكون ، وأنه غريب فى داره ووطنه .

(46) ibid, pp. 368 - 369.

(47) ibid, pp. 371 - 372.

(48) ibid, pp. 361 - 362.

(٤٩) Cité par Gusdorf, ibid, p. 365 - 366.

اعتمد جسدورف على الترجمة الفرنسية لكتاب أوتو رانك ، وهى بعنوان: Don Juan.

Une étude sur le double, Paris, 1932 أما الأصل الألمانى فهو بعنوان: Der Doppelgänger.

(50) Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, op. cit., p. 293.

(51) ibid, p. 294.

(52) Lavelle, L. The Dilemma of Narcissus, eng. trans. by Gairdner, London, Allen and Unwin, 1973, pp. 30 - 31.

ثمة اختلاف فى عنوان الترجمة الانجليزية عن عنوان الأصل الفرنسى ، وهو L'Erreur de Narcisse أى « غلطة نرجس » .

(53) ibid, pp. 36 - 37.

(54) ibid, pp. 37 - 38.

(55) Bachelard, L'Eau et les Réves, op. cit., pp. 31-32.

■□■

الفصل الثانى

(1) Mumford, Technics and Civilization, op. cit., pp. 129 -132.

(2) Adam et Tannery Œvres de Descartes, vol. VII, op. cit., p 292.

(3) Heller, A., Renaissance Man, eng. trans., London, Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 233.

(٤) فى تحليل هذا المنظر من مسرحية شكسبير ، أفدنا من دراسة بيتر أور ، وكذلك ما ورد فى كتاب مارى مارتينيه :

- Ure, P., "The looking - glass of Richard II, Philological Quarterly 34 (1955), 219 - 224.

- Martinet, M.-M., Le miroir de l'esprit dans le théâtre élisabéthain, op. cit., pp. 185-189

أما الأبيات الشعرية فهى من ترجمة الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا ، التى نقلناه من ترجمة لكتاب – يان كوت ، شكسبير معاصرنا ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ ، ص٥٣ .

(5) Dubois, C. - G., L'imagination de la renaissance, Paris, P.U.F., 1985, pp. 223 - 224.

(6) Cité par Dubois, ibid, p. 224.

(7) ibid, p. 18.

(8) ibid, p. 226.

(9) Starobinski, J., Montaigne en mouvement, Paris, Gallimard, 1982, p. 273.

(10) Pascal, R., Design and Truth in Autobiography, London, Allen and Unwin, 1975, p. 68.

(11) Gusdorf, La Découverte de Soi,op. cit., p. 21.

ويذهب جسدورف فى كتاب آخر إلى القول بأن الاعترافات واليوميات فى العصر الحديث لم تكن تمثل شهادة يقدمها أصحابها إلى الآخرين ، بقدر ما كانت تمثل نوعًا من العلاج النفسى تمارسه الذات على ذاتها ، فى محاولة تحقيق وجودها على نحو أصيل . والحق ، فيما يرى ، أنه منذ « خواطر » بسكال (١٦٢٣ – ١٦٦٢) وحتى « اعترافات » روسو والطريق الذى تسير فيه ثقافة الأنا هذه ، هو طريق نزع طابع القداسة عن الأنا وعدم تأليهها Désacralisation du moi ... فلما تحررت الأنا من الحضور الإلهى بدأت تتعرف على نفسها موضوعًا بين الموضوعات وطبيعة فى الطبيعة ، ما مهّد الأرض لقيام علم النفس بوصفه علمًا مستقلا ، يتخذ مكانه بين العلوم الإنسانية :

- Gusdorf, Dieu, la nature, l'homme au siécle des lumiére, Paris, Payot, 1972, pp. 84-85.

(12) Heller, Renaissance Man, op. cit., p. 237.

(13) Gadamer, Methode und Wahrheit, op. cit., S. 7.

(14) ibid, S. 9.

(15) Cité in Histoire de la littérature allemande. Paris. Aubier, p. 537.

وفيما يتعلق بنظرة جيته وغيره من أدباء الرومانسية الألمان إلى التثقف والثقافة ، أفدنا أيضًا من دراسة برمان وكتاب ستاربنسكى التاليين :

- Berman, A., Bildung et Bildungsroman, "Le temps de la réflexion, 1983, paris, Gallimard, pp. 141-159.

- Starobinsk, J., Le remède dans le mal, Paris, Gallimard, 1989, pp. 11-59

(16) Cité par Berman, ibid, p. 148.

(17) ibid, p.

(١٨) يقول حيدر آملى فى كتابه « نص النصوص » ، وهو شرح لكتاب ابن عربى « فصوص الحكم » ما نصه : « والأسفار أربعة عندهم . الأول : هو السير إلى اللهمن منازل النفس إلى الأفق المبين ، وهو نهاية مقام القلب ومبدأ التجليات الأسمائية . والثانى : هو السفر بالله بالاتصاف بصفاته والتحقق بأسمائه (من الأفق المبين) إلى الأفق الأعلى ، (الذى هو) نهاية الحضرة الواحدية . و (السفر) الثالث : هو الترقى إلى عين الجمع والحضرة الأحدية ، وهو مقام « قاب قوسين » ما بقيت الاثنينية ، فإذا ارتفعت (الاثنينية) فهو مقام « أو أدنى » ، وهو نهاية الولاية . و (السفر) الرابع : هو السير بالله عن الله للتكميل ، وهو مقام البقاء بعد الفناء ، والفرق بعد الجمع .

ولكل واحد من هذه الأسفار (الأربعة) نهاية ، كما كان له بداية . فنهاية السفر الأول هو رفع حجب الكثرة عن وجه الوحدة . ونهاية السفر الثانى هى رفع حجاب الوحدة عن وجوه الكثرة العلمية الباطنية . ونهاية السفر الثالث هو زوال التقيد بالضدّين : الظاهر والباطن ، بالحصول فى أحدية عين الجمع . ونهاية السفر الرابع (تتحقق) عند الرجوع عن الحق إلى الخلق ، فى مقام الاستقامة الذى هو أحدية الجمع والفرق ، بشهود اندراج الحق فى الخلق واضمحلال الخلق فى الحق ، حتى يرى العين الوحدة فى صور الكثرة والصور الكثيرة فى عين الوحدة » .

– حيدر آملى ، نص النصوص ، تحقيق هنرى كوربان وعثمان يحيى ، سلسلة المكتبة الإيرانية ٢٢ ، ص٢٦٨ .

(19) Corbin, H., Avicenne et le récit visionnaire, Paris, Berg, 1979, p. 43.

(٢٠) ابن سينا ، رسالة حى بن يقظان ، فى « رسائل ابن سينا فى أسرار الحكمة المشرقية » ، مصدر سبق ذكره ، ص ١ – ٢ .

(٢١) المصدر السابق ، ص ٢١ ، انظر بقية النص ، حيث سبق أن أوردناه كاملاً فى سياق مختلف .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

(٢٣) ابن سينا ، رسالة الطير ، فى « رسائل ابن سينا » ...، مصدر سبق ذكره، ص٤١ .

(٢٤) المصدر السابق ، نفس الصفحة . الجدير بالملاحظة هنا أنه على الرغم من عدم إيراد ابن سينا لمجاز المرآة فى هذه الرسالة صراحة ، ولا فى رسالة حى بن يقظان أيضًا ، فإن ثمة عبارة فى هذه الصفحة تعبر عن فعل من أفعال المرآة ، هو تبادل النظرات أو تقاطعها بين الشاهد والمشهود ، وهى تلك التى يقول فيها : « ويلكم اخوان الحقيقة ... ليكشفن كل واحد منكم لأخيه الحجب عن خالصة لبّه ليطالع بعضكم بعضًا وليستكمل بعضكم ببعض » . فالمطالعة فى هذا السياق هي فعل التمراى ، وحين يطالع بعضهم بعضًا فإن التمرأى يكون متبادلاً ، فيعرف أو يرى كل نفسَه فى غيره ، على نحو ما سيبين بعد ذلك فريد الدين العطار صراحةً وتفصيلاً .

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٤٢ .

(٢٦) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٤٧ .

(٢٨) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

(٢٩) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

(٣٠) حيدر آملى ، نص النصوص ، مصدر سبق ذكره ، ص ٢٦٨ .

(٣١) نقلاً عن براون ، تاريخ الأدب فى إيران ، من الفردوسى إلى السعدى ، ترجمة الدكتور إبراهيم الشواربى ، القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٩٥٤ ، ص٦٥٢ – ٦٥٣ . وهناك ترجمتان عربيتان كاملتان « لمنطق الطير » ، إحداهما للدكتور القيس والثانية للدكتور بديع جمعة .

(32) Novalis, Les Disciples de Saïs, trad. Rond, op. cit., p. 9, pp 205 - 206.

(٣٣) شهاب الدين السهروردى ، قصة الغربة الغربية ، فى « مصنفات شيخ الاشراق » ، تحقيق كوربان ، طهران ، ١٩٥٢ ، ص ٢٧٥ – ٢٧٦ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٨١ .

(٣٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٣ .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ – ٢٩٣ .

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٢٩٥ – ٢٩٧ .

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٢٩٤ – ٢٩٥ .

(38) Corbin, En Islam iranien, vol. 11. op. cit., pp. 304 - 305.

(٤٠) قاموس الكتاب المقدس ، بيروت ، مجمع الكنائس فى الشرق الأدنى ، طبعة ثانية ١٩٧١ ، ص١٨ ، ص٢٢٧ .

(41) C F. Corbin, En Islam iranien, vol. 11, op. cit. p. 307 ets.

(42) Drower, E.S., The Mandaeans of Iraq and Iran, oxford, 1937, p. 369.

(43) Cité par Corbin, En Islam iranien, vol. 11, 0p. cit. pp. 312 - 313

(٤٤) ابن النديم ، الفهرست ، المجلد الثانى ، طبعة فلوجل ، ص ٣٢٨ .

(45) Corbin, En Islam iranien, vop. 11, op. cit., pp. 318 - 321

(٤٦) ابن النديم ، الفهرست ، مصدر سبق ذكره ، ص ٣٣٥ .

(٤٧) السهروردى ، قصة الغربة الغربية ، مصدر سبق ذكره ، ص ٢٨٧ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

(49) Dubois, L' imaginaire de la renaissance, op. cit., p. 226

(٥٠) ذكر المرحوم الأب جورج قنواتى فى كتابه « مؤلفات ابن سينا » الذى صدر عن دار المعارف بالقاهرة عام ١٩٥٠ فى ص ٢٥٤ تحت رقم ١٩٧ ، أن لابن سينا رسالة مخطوطة فى المبدأ والمعاد . وهذا خطأ ، لأن الرسالة ليست سوى هذه الحكاية الهندية : « حوض الحياة فى صياغتها العربية ، والتى نُسبت إلى كثيرين غير ابن سينا ، كابن عربى مثلاً ، وهو ما أشرنا إليه من قبل . وربما كان العنوان بالكامل خير كاشف عن هذا اللبس ، فهو يقول : « رسالة فى المبدأ والمعاد ، أيضًا على طريق الرمز ، لبعض أهل الهند » . فضلاً عن أن المقارنة – وهذا هو الأهم – بين النصين تبين بما لايدع مجالاً للشك أن رسالة المبدأ والمعاد » المنسوبة إلى ابن سينا ما هى إلا مقدمة الحكاية الهندية فى صياغتها العربية ، أى من ص ٣١٣ إلى ص ٣١٦ من الطبعة التى نحيل إليها هنا .

(٥١) حوض الحياة ، مصدر سبق ذكره ، ص ٣١٣ .

(٥٢) نفس المصدر ، ص ٣١٤ .

(٥٣) نفس المصدر ، ص ٣١٦ .

(٥٤) نفس المصدر ، ص ٣٤٣ .

■□■

المصادر والمراجع

المصادر العربية :

١ – ابن أيبك الدوادارى ، **كنز الدرر وجامع الغرر** ، الجزء السادس : الدرة المضيئة فى أخبار الدولة الفاطمية ، تحقيق د . صلاح الدين المنجد ، القاهرة ،المعهد الألمانى للآثار ١٩٦١ .

٢ – ابن سينا ، **رسائل الشيخ الرئيس .. فى أسرار الحكمة المشرقية** ، تصحيح مهرن ، ليدن ، اعادة طبع فى مكتبة المثنى ببغداد ، ١٩٦٧ .

٣ – ابن عربى ، **الفتوحات المكية** ، طبعة بولاق غير المحققة فى أربعة أجزاء . أما طبعة الدكتور عثمان يحيى المحققة تحقيقًا علميًا دقيقا ، فلاتزال تصدر تباعًا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٤ – ابن عربى ، **فصوص الحكم** ، تحقيق الدكتور أبو العلا عفيفى ، بيروت ، دار الكتاب العربى ١٩٦٦ .

٥ – ابن الهيثم ، **المناظر** ، المقالات الثلاث الأولى ، تحقيق الدكتور عبد الحميد صبره ، الكويت ١٩٧٦ .

٦ – ابن النديم ، **الفهرست** ، طبعة فلوجل .

٧ – أرسطو ، **فى السماء والآثار العلوية** ، تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوى ، القاهرة ، النهضة المصرية ١٩٦١ .

٨ – أريستوفانيس ، **السحب** ، ترجمة الدكتور أحمد عتمان ، سلسلة المسرح العالمى ، الكويت .

٩ – أفلاطون ، **الجمهورية** ، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

١٠ – أوسطار وايلد ، **صورة دوريان جراى** ، ترجمة الدكتور لويس عوض ، القاهرة ، الكاتب المصرى ١٩٤٦ .

١١ – أوفيد ، **مسخ الكائنات** ، ترجمة الدكتور ثروت عكاشة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ .

١٢ – المسعودى ، **مروج الذهب ومعادن الجوهر** ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار المعارف ١٩٨٢ .

١٣ – المقريزى ، **الخطط** ، القاهرة ، طبعة دار الشعب د .ت .

١٤ – بالى أفندى ، **كتاب شرح فصوص الحكم** ، المطبعة النفيسة العثمانية ، ١٣٠٩هـ .

١٥ – حيدر آملى ، **جامع الأسرار ومنبع الأنوار** ، تحقيق كوربان ، سلسلة المكتبة الايرانية . طهران ، د ، ت .

١٦ – حيدر آملى ، **نص النصوص** ، تحقيق كوربان سلسلة المكتبة الايرانية ، طهران ، د. ت .

١٧ – دانتى، **الكوميديا الالهية**، ترجمة الدكتور حسن عثمان، القاهرة ، دار المعارف، د. ت .

١٨ – ديستويفسكى ، **المثل فى « الأعمال الكاملة »** ، ترجمة الدكتور سامى الدروبى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٧ .

١٩ – رفاعة الطهطاوى ، **تخليص الابريز فى تلخيص باريز** ، تحقيق الدكتور محمود فهمى حجازى ، القاهرة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ١٩٧٤ .

٢٠ – سارتر، **الوجود والعلم**، ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوى، بيروت ، دار الآداب ١٩٦٦ .

٢١ – السهروردى ، (شهاب الدين) ، قصة الغربة الغربية فى « **مصنفات شيخ الاشراق** » ، تحقيق كوربان ، سلسلة المكتبة الايرانية ، طهران ، د .ت .

٢٢ – شكسبير ، **مكبث** ، ترجمة الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ، دار المأمون ، ١٩٨٦ .

٢٣ – شكسبير ، **هاملت** ، ترجمة الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ، دار المأمون ، ١٩٨٦ .

٢٤ – عبدالغنى النابلسى ، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق** ، المطبعة الشرقية بمصر ١٣٠٦هـ .

٢٥ – ليبنتز ، **المونادولوجيا والمبادئ العقلية للطبيعة والفضل الالهى** ، ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى ، القاهرة ، دار الثقافة ١٩٧٤ .

٢٦ – نيتشه ، **هكذا تكلم زاردشت** ، ترجمة الأستاذ فيلكس فارس ، بيروت ، مكتبة صادر ١٩٤٨ .

■□■

المراجع العربية :

١ – إبراهيم نصحى ، **دراسات فى تاريخ مصر فى عهد البطالمة** ، القاهرة ١٩٥٩ .

٢ – براون ، **تاريخ الأدب فى ايران** ، من الفردوسى إلى السعدى ، ترجمة الدكتور ابراهيم الشواربى ، القاهرة ، مطبعة السعادة ١٩٥٤ .

٣ – دى بور ، **تاريخ الفلسفة فى الاسلام** ، ترجمة الدكتور محمد عبد الهادى أبو ريده ، القاهرة ، د .ت .

٤ – محمد سيد أحمد ، **تأملات نهاية قرن** ، الأهرام ١٩٩٤/٢/١٠ .

٥ – محمود رجب ، **الاغتراب** ، الاسكندرية ، منشأة المعارف ١٩٧٩ .

٦ – محمود رجب ، **المرآة والفلسفة** ، حوليات كلية الآداب – جامعة الكويت ١٩٨٠

٧ – مصطفى زيور ، **جدل الانسان بين الوجود والاغتراب** ، الفكر المعاصر ، ديسمبر ١٩٦٨ .

٨ – مصطفى نظيف ، الحسن بن الهيثم : بحوثه وكشوفه البصرية ، جزآن ، القاهرة ١٩٤٢ .

■□■

الكتب المقدسة :

١ – القرآن الكريم .

٢ – الكتاب المقدس ، فى ترجمتيه العربيتين : القديمة المتداولة ، والجديدة .

■□■

قواميس :

١ – قاموس الكتاب المقدس ، بيروت ، مجلس الكنائس فى الشرق الأدنى ، الطبعة الثانية ، ١٩٧١ .

٢ – معجم اللاهوت الكتابى ، بيروت ، دار المشرق ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٨ .

■□■

المصادر الأجنبية :

1. Adam et Tannery, Œuvre de Descartes
2. Apulée, Apologie, éd. Budé, Paris, 1971.
3. Aristophane, Les Acharniens, éd. Budé, Paris, 1934.
4. Bachelard, G., L'Eau et les Rêves, Paris, Gosé Covji, 1942
5. Baltrusaitis, le miroir, Pairs, elmayan, 1978.
6. Berthelot, La chimie au moyen âge, I,II, Paris, 1893.
7. Bloch, E., Sujet - Objet: éclaircissements sur Hegel, Trad. Franc. Par De Gandillac, Paris, Gallimard, 1977.
8. Carra de Vaux, Abrégé des Merveilles, (Trad.), Pairs, Klinksieck, 1898.
9. Diogéne Laérce, La vie des plus illustres philosophes, tome II, Paris, Flammarion, 1990.
10. Drower, E.S., The Mandaeans of Iraq and Iran, Oxford, 1937.
11. Fink, E., Das Spiel als Weltsymbol, Stuttgart, Kohlhammer, 1960.
12. Frazer, I., The Golden Bough, London, Macmillan (A.E.), 1963.
13. Gadamer., Methode and Wahrheit, Tuebingen, Mohr, 1951.
14. Hegel, Phénomènologie de l'esprit, trad. fran. par Hyppolite, Pairs, Aubier, 1939.
15. Hoffmann Contes fantastiques, (3 vol.), trad. par Schpoezer, Paris, Garnier, 1964.
16. Kant, Rêves d'un visionnaire, trad. Courtès, Paris, 1967.
17. Kant, Prolégomènesà toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science, tr. Gibelin, Paris, Vrin, 1967.
18. Lacan, J., Encyclopedie francaise, Deuxième Partie, Section A., La famille, 1938.
19. Lacan, J., écrits, Pairs, Seuil, 1966.
20. Lavelle, L., The Dilemma of Narcissus, Tran. by Gairdner, London, Allen & Unwin, 1973.
21. Leenhardt, M., Do Kamo, Paris, N.R.F., 1947.
22. Léonardo de Veci, Manuscrit de l'Institut de France, trad. franc. Authier, Grenoble, 1960.
23. Lucrèce, De la nature des choses, Paris, 1923.
24. Maître Eckhart ou la joie errante: Sermon allemands, trad. et commentés par Schuermann, Paris, éd. Planète, 1972.
25. Merleau - Ponty, Eye and Mind, in The Primacy of Perception, eng. trans. by Edie, U.S.A., Northwestern Uni. Press, 1964.

26. Mersenne, M., L'optique et la catoptrique, Paris, P.U.F.

27. Nietzsche, Ainsi Parlait Zarathoustra, Tra. Fran. par Gandillac, Paris, Gallimard, 1971.

28. Nix, L. und Schmidt, W., Herons von Alexandrie Mechanik und Katoptrik, Leipzig, Teubner, 1990.

29. Novalies, Les Disciples de Saïs, trad. Rond, Paris, 1948.

30. Perrault, C., Contes, Verviers, Marabout. s.d.

31. Platon, Timée, X, coll. Budé, Paris, 1925.

32. Plotin, Énneades V, éd. Budé, Paris, 1927.

33. Poe, E., Nouvelles Histoires extraordinaires, trad. fran. par Ch. Baudelaire, Paris, Garnier, 1961.

34. Proclus, Commentaire sur la "République", éd. A. Festugière, Paris, 1970, t. 111.

35. Raingeard, F., Le visage du rond de la lune de Plutarque, texte critique, Paris, 1935.

36. Rilke, Les sonnets à Orphée, trad. Angelloz, Paris, 1943.

37. Sénèque, Questions naturelle, I, Coll. Budé, Paris, 1929.

38. Shakespeare, King Lear, Ed. by kenneth Muir, London, Metheun, 1966.

39. Ver Eecke, Euclide, L'Optique et la Catoptrique, Paris - Bruges, 1938.

40. Yusuf Husain, Haud Al-Hayat: la version arabe de l'Amrtakunda, Journal asiatique, t. CCX 111, n∠z, Octobre - decembre 1928.

المراجع الأجنبية :

1. Axelos, k., Vers la pensée planétaire, Paris, éd. de Minuit, 1964.
2. Bakhtiar, L., Le soufisme: Expressions de la Quête mystique, trad. Marie - France, Paris, Seuil, 1977.
3. Benthly, S., The theatre of the Absurd, N.Y., 1958.
4. Berman, A., Bildung et Bildungsroman, Le temps de la reflexion, 1983, Gallimard.
5. Bouillet, J, Le monde des miroirs, Esculape, février-mars 1962.
6. Corbin, H., En Islam iranien, 4 vol., Paris, Gallimard, 197-1972, 1978.
7. Corbin, H., Avicenne et le Récit visionnaire, Paris, rééd Bergy International, 1979.
8. Corbin, H., Face de Dieu, face de l'homme, Paris, Flammarion, 1983.
9. Corbin, H., L'Iran et la Philosophie, Paris, Fayard, 1990.
10 - Delatte, A., La Catoptromancie antique et ses dérivés, Liège, 1932.
11. Deleuze, G., Logique du sens, éd. de Minuit, Paris, 1969.
12. Dubois, C.-G., L'imaginaire de la renaissance, Paris, P.U F., 1985.
13. Emsberger, R., Mirror, Mirror..., Newsweek, february 27, 1989.
14. Findlay, J., Hegel: A RE-Examination, London, Allen and Unwin, 1958.
15. Fukuyama, F., La Fin de l'Histoire et le Dernier Homme, trad. Canal, Paris, Flaamarion, 1992. Verlag, 1951.
16. Grabes, H., Speculum, Mirror und Looking - glass: Kontinuitaet und Originalitaet der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und er englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhunderts, Tuebingen, Niemeyer Verlag, 1973.
17. Gusdorf, G., La Découverte de soi, Paris, F.U.F., 1948.
18. Gusdorf, G., Traité de Métaphysique, Pairs, Colin, 1956.
19. Gusdorf, G., Dieu, la nature, l'homme au siecle des lumièrs, Paris, Payot, 1972.
20. Hartlaub, G., Zauber des Spiegels: Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst, Muenchen, Piper Verlag, 1951.
21. Heller, A., Renaissance Man, eng. trans., London, Routledge and kegan Paul, 1978.
22. Hugedé, N., La métaphore du miroir dans les épitres de Saint Paul aux Corinthiens, Neuchatel, Niestle, 1957.
23. Hyppolite, J., Genèse et structure de la phénomènologie de l'esprit de Hegel, Paris, Paris, Aubier, 1948.
24. Hyppolite, J., Figures de la pensée philosophique, Paris, P.U.F., 1971.
25. King, H., The History of Telescope, Londres, 1955.

26. Langen, A., Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung, Germanische - romanische Monatschrift, XXXIII, 1940.

27. Leisegang, H., La connaissance de Dieu au miroir de l'âme et de la nature, Revue d'Histoire et de Philosophie religieuse, XV11, 1937.

28. Leisegang, H., Die Erkenntnis Gottes im Spiegel der Seele und der Natur, Zeitschrift fuer philosophische Forschung, 1V, 1949.

29. Marion, J., Fragments sur L'idole et L'icone, Revue de Métaphysique et de Morale, 84 anne, No. 4, October- December 1979.

30. Martinet, M.-M.., Le miroir de l'esprit dans le théâtre élisabethain, Paris, Didier, 1981.

31. Mattéi, J. - F., L'Etranger et le simulacre, Essai sur la fondation de l'ontologie plotonicienne, Paris, P.U.F., 1983.

32. Mumford, L., Technics and Civilization, London, Routledge and kegan Paul, 1967.

33. Pascal, R., Design and Truth in Autobiography, Oxford, 1952.

34. Roche, S., et Devinoy, P., Miroirs, galeries et cabinets de glaces, Paris, Grasset, 1956.

35. Sakabé, M., Le masque et l'ombre dans la culture japonaise, Revue de Métaphysique. et de Morale, No3, 1982.

36. Soriano, M., Perrault et son double, Les Lettres nouvelles, janvier 1972.

37. Starobinski, J., Montaigne en mouvement, Paris, Gallimard, 1982.

38. Starobinski, J., Le remède dans le mal, Paris, Gallimard, 1989.

39. Thiersch, H., Der Pharos, Antike, Islam und Occident, Leipzig, 1909.

40. Tillyard, M., The Elizabethan World Picture, London, Penguin Books 1981.

41. Todorov, T. Introduction à la litterature fantastique, Paris, Seuil, 1970.

42. Vernant, J., L'individu, la mort, l'amour: Soi- même et l'autre en Grèce ancienne, Paris, Gallimard, 1992.

مصادر الصور :

اذا استثنينا كتالوجات الفنانين ودوائر المعارف والمجلات التى أخذنا منها بعض اللوحات الفنية والصور الفوتوغرافية ، فثمة مصادر أخرى أفدنا مما احتوت عليه من صور وأشكال هندسية ، وهى :

1 - "Spiegel Bilder", Kunstverein Hannover, 1982

يضم هذا الكتالوج الثمين صور المرآة التى أقيم لها معرض ، تنقّل بين متاحف الفن فى ألمانيا على فترات مختلفة طوال عام ١٩٨٢ . وأدين بالحصول عليه للمرحوم الأستاذ الدكتور كمال رضوان ، رئيس قسم اللغة الألمانية السابق بكلية الآداب – جامعة القاهرة ، حين كان يعمل مستشارًا ثقافيًا لمصر فى ألمانيا .

2 - Bakhtiar, L., Le soufisme : Expressions de la Quête mystique, op. cit.

3 - Baltrusaitis, J., le miroir, op. cit.

4 - Grabes, H., Speculum. Mirror und Looking - glass, op. cit.

5 - Hartlaub, G., Zauber des Spiegels, op. cit.

وإنى لأتوجه بجزيل الشكر إلى الزميلة الدكتوره فاطمة مسعود على ما قامت به من جهد فى تصوير نسخة كاملة وواضحة من هذا الكتاب النادر .

6 - Martinet, M.-M., Le miroir de l'esprit dans le théâtre élisabethain, op. cit.

7 - Nix und Schmidt, Herons von Alexandrie Mechanik und Katoptrik, op. cit.

8 - Roche et Devinoy, Miroirs, galeries et cabinets de glaces, op. cit.

رقم الإيداع	١٩٩٤/١٠٩٨٢
الترقيم الدولى	ISBN 977-02-4806-1

٢٥/٩٤/٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)





١١٨١٣٥



عالم المعرفة

